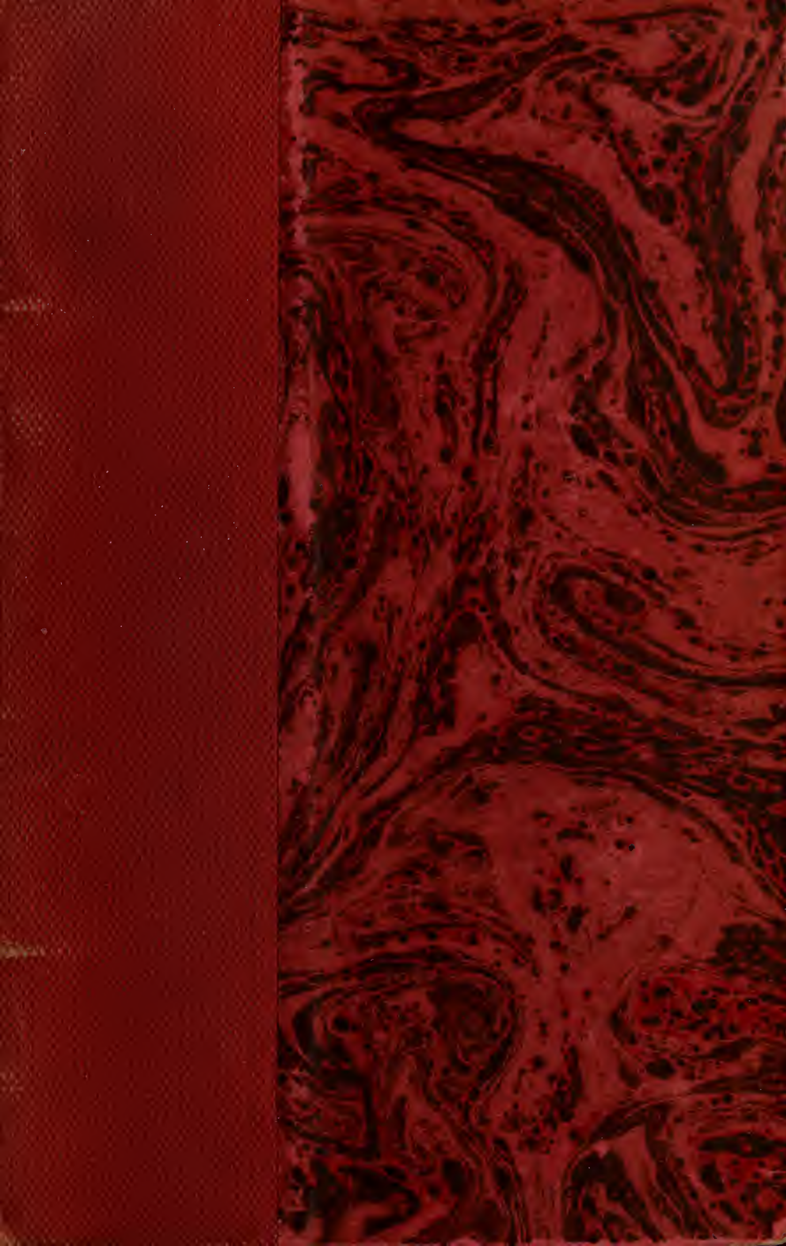






LES CLASSIQUES POUR TOUS

LOPE DE VEGA

AMAR SIN SABER A QUIEN



LIBRAIRIE HATIER

N° 346

LIBRAIRIE A. HATIER, 8, rue d'Assas, PARIS, VIe

LA LITTÉRATURE ITALIENNE PAR LES TEXTES

par

A. VALENTIN
Agrégé de l'Université, Chargé de Cours à la Faculté des Lettres de Grenoble

E. BARINCOU
Agrégé de l'Université, Professeur au Lycée de Grenoble

L'enseignement des langues vivantes ne saurait se borner à l'étude de la grammaire et du vocabulaire d'usage. C'est ce qui fait l'infériorité de la plupart des morceaux choisis italiens publiés jusqu'à ce jour.

Afin de combler cette lacune et de donner aux élèves une véritable culture générale, ce manuel absolument nouveau offre tout à la fois des textes abondants et un précis d'histoire littéraire.

Les textes s'adressant aux classes n'ont aucune prétention critique et sont inspirés par un esprit de large vulgarisation.

Quant à la distribution des matières, bien loin de se contenter d'une simple juxtaposition chronologique, les auteurs ont eu le souci constant de mettre chacun à sa place et à son rang et d'encadrer les citations.

Les notices biographiques et historiques sont rédigées en français, de même que les notes explicatives en bas de page. Car, au lieu de le rebuter, il importe d'attirer l'élève en lui fournissant un instrument de travail et de culture qui lui a fait défaut jusqu'à ce jour.

Un volume in-16 double écu, 996 pages, cartonné.

COMEDIA FAMOSA

DE

"AMAR SIN SABER A QUIÉN"

POR

LOPE DE VEGA CARPIO

Publiée
avec une *Introduction* et des *Notes* explicatives

par

CAMILLE PITOLLET
Professeur agrégé d'espagnol,
Docteur ès lettres.



PARIS
LIBRAIRIE HATIER
8, Rue d'Assas, VIe

INTRODUCTION

Amar sin saber a quién a déjà été publié dans la *Collection Hatier* en traduction française, n° 110, *Aimer sans savoir qui*, à la suite de *Fuente Ovejuna*. D'un article que nous avons donné en avril 1921, au n° 2 de la quatrième année d'*Hispania*, nous extrairons les passages suivants, qui restent, nous semble-t-il, parfaitement aptes à justifier la présente édition du texte espagnol de cette caractéristique *comedia de capa y espada :*

« C'est sur *Amar sin saber a quién* qu'est faite *La Suite du Menteur*, où, de même qu'en 1642, Corneille, dans son *Menteur* en cinq actes, imitait *La Verdad sospechosa* d'Alarcón, le grand tragique français s'est efforcé — sans y réussir — à rivaliser, deux ans plus tard, avec le *Fénix de los Ingenios*. Nous n'avons pas, ici, à rapprocher les deux pièces, l'espagnole et la française, ce rapprochement ayant été fait, et fort bien, par l'Inspecteur Général de l'Université, Viguier, en 1862, au tome IV des *Œuvres* de Corneille éditées par Ch. Marty-Laveaux dans la Collection des *Grands Écrivains de la France*, chez Hachette, pages 391-395 : *Quelques remarques sur « La Suite du Menteur » comme imitation d'une comédie de Lope de Vega*. On n'a pas mieux mis en lumière, depuis, la fausse conception, par Corneille, de la pièce originale espagnole.

« On sait que notre poète classique, trompé par l'attribution à Lope de Vega de la pièce d'Alarcón dans l'édition de 1630, Saragosse, de la *Parte veynte y dos de las Comedias del Fénix de España, Lope de Vega Carpio, y las mejores que hasta ahora han salido,* s'était imaginé n'avoir affaire, dans les deux cas, qu'à l'auteur de *Amar sin saber a quién* et, dans son *Epître Liminaire* de la *Suite du Menteur*, il constate, victime de cette erreur, que sa seconde — en vérité, sa première — imitation de Lope est « mieux écrite » que l'autre et « plus remplie de beaux sentiments et de beaux vers »... A son tour, Voltaire déclarera — lui qui ne connaissait Lope que pour confondre son prénom avec le patronymique López, sous lequel il le cite ! — dans ses *Remarques sur « La Suite du Menteur »* — édition Garnier de ses *Œuvres*, tome XXXI (Paris, 1880; tome X des *Mélanges*), — en 1764, que « l'intrigue de cette seconde pièce espagnole est beaucoup plus intéressante que la première ». Et il ajoutera : « Dès que l'intrigue attache, le succès ne dépend plus que de quelques embellissements, de quelques convenances, que peut-être Corneille négligea trop dans les derniers actes de sa pièce. » Il est de fait que Corneille, dans

La Suite, n'a pas, comme l'a remarqué Viguier — qui s'indigne de ce que Voltaire n'ait point compris l' « énorme incohérence morale » de la pièce française, — de ces luttes brillantes de traduction et d'imitation dont il avait fait preuve dans *Le Menteur :* parce que, sans doute, la manière de Lope était plus glissante, d'un vol plus léger que celle d'Alarcón et qu'elle s'adaptait évidemment, en tout cas, beaucoup moins aux allures stylistiques cornéliennes. Mais il ne laisse pas de rester manifeste, d'autre part, que les données qui, sous la plume si experte de Lope, se sont cristallisées en une œuvre, sinon modèle, du moins d'une charmante originalité, étaient pour Corneille d'un remaniement ardu. Renvoyons, sur ce point encore, à Viguier, qui a fort bien mis en lumière la fausse conception de la pièce par Corneille, où l'on est surpris de voir un homme loyal et chevaleresque agir en fourbe et en coquin. Après Viguier, M. Ernest Martinenche, professeur à la Faculté des Lettres de l'Université de Paris, a, dans sa thèse de doctorat ès lettres — voir *La Comedia Espagnole en France de Hardy à Racine* (Paris, 1900), p. 256-259 —, exposé la fausse situation de l'auteur du *Cid*, à vouloir rattacher à l'intrigue de son *Menteur* la conception de Lope et quelles conséquences fâcheuses pour le succès de sa pièce eut ce malentendu initial. Mais il ne sera que juste de faire observer ici que le premier, en France, qui ait parlé avec précision et compétence de toute cette question, c'avait été l'érudit conservateur-administrateur de la Bibliothèque Nationale, Charles Magnin, membre de l'Institut, dans un article inséré au fascicule de novembre 1845 du *Journal des Savants*, p. 660-668. On y explique et pourquoi Corneille eut l'idée de tirer sa *Suite du Menteur* de *Amar sin saber a quién* et les raisons de l'insuccès de sa pièce, par lui-même reconnues. »

La *comedia* de Lope a paru pour la première fois en 1630 dans un recueil plus haut signalé, qui, contenant 12 productions dramatiques espagnoles de l'époque, — dont celle d'Alarcón qui inspira Corneille, — n'était cependant qu'une spéculation de libraire, non autorisée par les auteurs. Elle fut réimprimée en 1635, quelques mois après la mort de Lope, à Madrid, par son gendre, chez deux libraires, dont l'un, Pedro Verges, était responsable de la contrefaçon de Saragosse. En dépit du titre : *Veintidós Parte perfeta de las comedias del Fénix de España Frey Lope Félix de Vega Carpio..., sacadas de sus verdaderos originales, no adulteradas como las que hasta aquí han salido*, le texte qui y est donné d'*Amar sin saber a quién* ne diffère pas sensiblement de celui du recueil précédent et l'un et l'autre sont manifestement fautifs en plus d'un passage, qu'il ne nous a pas toujours été possible de restituer. Nous n'avons pas à nous occuper ici des rééditions successives — elles ne sont d'ailleurs pas nombreuses — de la pièce et si, dans notre littérature, nous comptons une œuvre — *Aimer sans savoir qui* (Paris, 1645), par Le Metel d'Ouville — dont le titre rappelle celui du dramaturge espagnol, il n'en est pas, pour autant, licite de

prétendre — comme le font, à travers les diverses rééditions et traductions de son Manuel, feu le professeur anglais Fitzmaurice-Kelly et, à sa suite, le professeur de Cornell University, Paul Patrick Rogers, dans une récente étude [1] — qu'elle ait rien à voir avec son homonyme de Castille. *Amar sin saber a quién* a, par contre, été traduite deux fois en notre langue : en 1842 par l'avocat Damas-Hinard dans ses *Chefs-d'œuvre du Théâtre Espagnol* et en 1870 par le professeur et doyen de la Faculté des Lettres de Clermont, Eugène Baret, au deuxième volume de ses *Œuvres dramatiques de Lope de Vega.*

Il serait oiseux de discuter ici sur la date probable de la composition de notre pièce. Le *perdone Dios a Cervantes* de l'acte Ier indiquerait que Cervantes était mort lorsqu'elle fut écrite et l'on sait qu'il décéda le 23 avril 1616. Mais comment se fait-il que Lope n'ait pas inscrit sa pièce dans la liste qu'il donna en 1618 dans l'édition revue de *El Peregrino en su Patria?* Il semble difficile d'admettre un oubli, quoique la chose ne soit pas impossible. Un mot de ce même premier acte touchant *la dicha del forastero* ne peut qu'avec beaucoup d'ingéniosité être appliqué — car il est fort possible qu'il s'agisse là d'une locution courante — à la *comedia* composée par Lope après le 19 novembre 1615 et intitulée : *La Portuguesa y Dicha del Forastero*, pas plus qu'une autre allusion à la locution *amar sin saber a quién* que l'on trouve dans *La Selva confusa*, écrite apparemment un peu avant 1620, ne permet de tirer aucune déduction sérieuse. Si nous restons donc dans l'incertitude sur ce point, il apparaît indiscutable que l'œuvre appartient bien à la meilleure époque de Lope. Sans doute, le grand producteur dramatique n'y fait pas plus preuve qu'ailleurs de profondeur psychologique. Il lui suffit, comme toujours, que ses personnages vivent et que l'intrigue passionne un public soucieux avant tout d'action [2]. Cependant, à y regarder d'un peu près, on se convainc assez vite que la peinture des caractères existe. Voici, par exemple, le personnage de Don Juan, héros de la pièce. Avec quel art le poète nous le montre dès l'abord comme capable de cette romantique passion, lorsque nous le voyons risquer sa vie en faveur d'un inconnu, près d'une ville inconnue, puis consentir à l'emprisonnement pour ne pas trahir le gentilhomme auteur d'un meurtre! Ce modèle chevaleresque n'est-il pas capable, après de telles prémisses, de se passionner pour l'inconnue qui témoigne, à l'endroit de sa mésaventure, d'une si genéreuse sympathie? Léonarda, elle aussi, nous est présentée dès l'abord comme une jeune fille romanesque, dont l'amour, d'ailleurs, ne laisse pas de se développer selon des lois psychologiques fort normales. Cet amour ne sera d'abord qu'un aguichant badinage, que rehaussera

1. Voir *Hispania* (California), vol. IX, n° 4 (octobre 1926) : *Spanish Influence on the Literature of France*, p. 221.

2. Voir la *notice* sur Lope, que nous publions à l'*Appendice*.

l'attrait du mystère. Puis, la coquetterie s'en mêlant, la belle se piquera au jeu, d'autant plus qu'on nous apprend plus tard — voyez les vers 2572-2575 — qu'elle a lu, la coquine, les lettres qu'adressait à Don Juan son amie et rivale sans le savoir et que nous expliquerons mieux, par ce détail, les ardeurs folles de sa méridionale imagination. La reconnaissance et l'estime interviendront ensuite pour consolider une affection née, comme tant de solides affections ici-bas, du plus grand, du plus invraisemblable des hasards. Lope semble avoir ressenti combien humain, au fond, était, en sa frivolité apparente, le thème qu'il traitait, puisque le valet, personnage capital de son théâtre, s'efface ici et ne prodigue ses lazzi qu'en hors-d'œuvre, à titre, en quelque sorte, accessoire et par pur effet de contraste. Pièce en somme bien composée et fort dramatique. Qu'on lise attentivement la scène de l'acte Ier où Don Juan se refuse à reconnaître le meurtrier; celle de l'acte II sous les fenêtres de la jeune fille et, enfin, celles de l'acte III entre Don Juan et Leonarda, puis entre Don Luis et Don Juan et l'on conviendra avec nous que ces vieilles aventures espagnoles valent cent fois les écœurantes « rosseries » modernes, d'où est exclue toute poésie — cette poésie qui fait que, sur le point de contempler enfin le visage de l'aimée, son adorateur la supplie de retarder cet instant divin et, pour se préparer à une si douce ivresse, exhale son âme en transports de délirant enthousiasme! Puissent, donc, nos jeunes élèves vibrer à la lecture de ces vers et y retrouver, ou plutôt, y deviner un peu de l'âme de l'antique Espagne, en aspirant le désuet parfum de ces chevaleresques galanteries, si loin de la prose banale de notre moderne existence[1]!

Camille PITOLLET.

1. Un mot sur les mètres de la pièce, où nous avons introduit la mention des « scènes », inexistante à l'époque de Lope et modernisé l'orthographe, très arbitraire et inconsistante, du XVIIe siècle espagnol, sauf pour quelques vocables archaïques ou certains mots en fin de vers, qui, à cause de leur position, ne pouvaient, sans détriment du rythme, être modifiés. Il en va, naturellement, de même pour la ponctuation et pour l'accentuation. Quant aux mètres, ce sont ceux que l'on emploie dans les œuvres analogues du siècle d'or des lettres espagnoles : *romance* — avec, vers 2380-2603, un *romancillo* de 6 syllabes — *redondillas, octavas,* ainsi que des vers de onze syllabes plusieurs fois incomplets par suite des altérations du texte, auxquelles il a été fait allusion. Le sonnet s'y rencontre aussi, conformément à la théorie de Lope, dans son *Arte Nuevo de hacer comedias en este tiempo* (1609?) que *el soneto está bien en los que aguardan.*

Hablan en esta Comedia las personas siguientes (1):

Don Fernando.
Don Pedro.
Don Juan de Aguilar.
Alguaciles.
Limón, *criado.*
Un Escribano.
Leonarda, *dama.*
Inés, *criada.*
Don Luis de Ribera.
Un Alcaide.
Sancho, Cespedosa, Rosales, } *presos.*
Dionís, *criado.*
Lisena, *dama.*

(1) La scène ne se déplace pas de Tolède, ou de la région tolédane et Eugène Baret, associé étranger de l'Académie de l'Histoire à Madrid, a, bien avant que Maurice Barrès révélât, à propos du Greco, le « secret de Tolède » aux Français, justement exalté le « pittoresque local » de pièces comme celle-ci, qui fait si malheureusement défaut dans les chefs-d'œuvre dramatiques français du XVII[e] siècle, simples « conversations sous un lustre ».

AMAR SIN SABER A QUIÉN

ACTO PRIMERO

ESCENA PRIMERA

Salen DON PEDRO *y* DON FERNANDO.

DON FERNANDO. Ya estamos en el castillo
de San Cervantes (2).
DON PEDRO. Y aquí
diré lo que allí sentí (3),
pues aquí puedo decillo (4). (*Mete mano.*)
DON FERNANDO. ¿Con la espada respondéis (5)?
DON PEDRO. Sólo con acero puedo,
que es la lengua de Toledo,
a quien vos agravio hacéis.
La brevedad es de sabios,
la dilación siempre enoja :
respondo en sola una hoja (6)
al libro de mis agravios (7).
DON FERNANDO. En agravios tan pequeños
es resuelto el responder,
y hay libros que suelen ser
libelos para sus dueños.
DON PEDRO. Sacad la espada.

(2) Le château-fort de San Cervantes — originairement : « *San Servando* », — à l'entrée de Tolède, défendant le pont d'Alcántara. Voir son histoire dans R. Menéndez Pidal, « *Cantar de mío Cid* » (Madrid, 1911), II, 838-40. On notera que les duels avaient été, théoriquement du moins, interdits en Espagne dès 1480. Aux XVI[e] et XVII[e] siècles, cette prohibition fut renforcée et des peines rigoureuses menaçaient les auteurs de combats singuliers.

(3) « *Allí* », c'est-à-dire lors de l'incident qui eut lieu à la cathédrale (*Cf.* I, 194 et suiv.).

(4) « *Decillo* ». On observera que, chez Lope, *ll* à la finale des infinitifs — *cf.* vers 22, 1013, 2351, 2766 — coexiste, dans « *Amar sin saber a quién* », avec les formes modernes (— *arlo*, — *arla*), que l'on trouve 8 fois en fin de vers, dont une (vers 1335) à la rime.

(5) Remarquer que « *vos* » est employé au singulier comme forme de conversation très familière entre gens du monde et, qu'au pluriel, il équivaut au moderne « *vosotros* », avec le verbe, dans les deux cas, à la seconde personne du pluriel. On pourra lire à ce sujet les remarques de Morel-Fatio, dans « *Ambrosio de Salazar et l'étude de l'espagnol en France sous Louis XIII* » (Paris et Toulouse, 1900), p. 63-65. Voir la *note* 217.

(6) Ici la « *lame* » de l'épée, cette « langue » (vers 7) de Tolède.

(7) « *Mis agravios* » : « les offenses *que j'ai reçues* », usage fréquent du possessif en espagnol. *Cf.*, au vers 1744 : « *mi amor* » (l'amour *que tu as pour moi*)

DON FERNANDO. Mirad
que estará la culpa en vos,
y que ya estamos los dos
muy lejos de la ciudad.

ESCENA II

Sale DON JUAN DE AGUILAR, *galán, de camino, como que se apea por haberlos visto.*

DON JUAN. Aunque mal agüero sea,
¿cómo es posible excusallo?
pues no es justo que a caballo
reñir estos hombres vea;
que parecen caballeros.
DON FERNANDO. A tanta resolución
ya responde la razón
que se infaman los aceros. (*Riñen*).
DON PEDRO. ¡Ay!
DON JUAN. Ténganse.
DON FERNANDO. ¿Para qué?
DON JUAN. Pasóle todo el acero.
DON FERNANDO. Esto es hecho (8). (*Vase.*)

ESCENA III

DON JUAN. ¡Ah, caballero!
No habla. — El otro se fué,
y confuso me dejó.
¿Qué haré? Dios contigo sea.
¿Quién habrá que ya no crea
que yo le he muerto? Expiró.
Vengo de Sevilla aquí
a matar un caballero,
y al entrar hallo este agüero.
No lo será para mí;
que si me avisa y humilla
Dios con ponerme este miedo
antes de entrar en Toledo,
quiero volverme a Sevilla.

(8) « *Está hecho* » : aujourd'hui encore, dans la pratique courante de la langue castillane, l'usage de « *ser* » et d' « *estar* », est fort hésitant. Cette incertitude apparaît, naturellement, dans les textes littéraires, aussi bien anciens que contemporains.

En llegando mi criado (9),
doy la vuelta a Orgaz (10). — ¿Qué es esto?
La mula en salvo se ha puesto.
¿Si el matador la ha llevado?
Cruel con entrambos fué,
sobre pagar mal mi celo;
que al uno deja en el suelo,
y al otro ha dejado a pie.

ESCENA IV

Salen LA JUSTICIA, UN ESCRIBANO *y* CRIADOS.

UN ALGUACIL (11). Téngase al rey (12).
DON JUAN. Por fuerza he de tenerme
y detenerme ya será forzoso,
pues el que dió la muerte, cauteloso,
la mula me ha llevado en que venía.
EL ESCRIBANO. ¡Bueno es hablar con esa gallardía!
Un hombre muerto en el real camino,
y nos quiere decir que ahora vino.
EL ALGUACIL. Por Dios, señor Mendoza, que el difunto
es don Pedro Ramírez.
ESCRIBANO. Es sin duda.
Hasta el color del rostro se le muda.
DON JUAN. En desdichado y desgraciado punto
Vine a Toledo.
ALGUACIL. (*A sus compañeros*) Asidle bien.
DON JUAN. Teneos.
ALGUACIL. No nos venga a vender ricos trofeos (13).
Muestre la espada.
DON JUAN. Hidalgos, poco a poco.

(9) « *Criado* » a ici normalement 3 syllabes, comme aux vers 69, 433 et comme « *crianza* », aux vers 1052 et 2391, par analogie avec « *crío* ». *Cf.* F. Robles Dégano : « *Ortología clásica de la lengua castellana* » (Madrid, 1905), § 239.

(10) Orgaz — dont le nom est connu du public lettré français à la suite du livre de Maurice Barrès sur Tolède et des pages qu'il contient sur le tableau du Greco : « *L'Enterrement du comte d'Orgaz* » — est à 5 lieues au midi de Tolède-sur la route de Cordoue et de Séville.

(11) On remarquera l'emploi des vers de 11 syllabes dans cette scène avec des gens de Justice. Ils confèrent au dialogue une allure plus solennelle. Voir aussi les vers 651-685 et 2759-2767.

(12) Formule ordinaire pour les arrestations (*halte-là, au nom du Roi!*)

(13) *Des trophées qui vous coûteraient cher.*

ESCENA V

Sale LIMÓN, *criado de don Juan, de camino.*

LIMÓN. Desde que ví la gente vengo loco. —
¿Qué es esto?

DON JUAN. ¡Dónde, necio, te has quedado?

ALGUACIL. ¿Quién es aqueste mozo (14)?

DON JUAN. Es mi criado.

LIMÓN. Traigo una mula injerta en dromedario,
que a puros sonsonetes me ha traído,
sin ver todo mudado el calendario (15).

ALGUACIL. (*A sus compañeros*) Asid a aqueste.

LIMÓN. ¿A mí,
que aun no he venido?

DON JUAN. Señores, si probar es necesario
mi inocencia, y no basta mi vestido,
mis plumas, mis espuelas y mis botas,
vamos a la ciudad.

LIMÓN. ¿Qué te alborotas?
Toma tu mula, y vamos, pues es llano
que eres un caballero sevillano.

DON JUAN. De ella bajé para sacar la espada
y ponerlos en paz, y una estocada
anticipó, Limón, mi buen deseo.
Cayó el uno, y el otro, a lo que creo,
subió en mi mula, y apretó de suerte,
que me dejó la culpa de su muerte.

LIMÓN. Trocar alguna joya, alguna espada,
algún caballo a otro es buen concierto;
mas no trocar la mula por un muerto.

ALGUACIL. Abrevien, vayan presos, no haya extremos,
qué allá podrán hablar.

DON JUAN. ¡Bien medraremos!
La maleta y la mula me ha llevado,
y por él en la muerte voy culpado
de un hombre que le ví después de muerto.

LIMÓN. (*A los alguaciles*) ¿Voy preso yo también?

(14) L'archaïsme : « *aqueste* » n'est employé que pour donner au vers le nombre voulu de syllabes.

(15) La mule de Limón, grosse comme un dromadaire, était d'une allure trop lente — *Cf.* la *note* 252 — : d'où le retard du valet, qui la rouait de coups et, ainsi, n'a pu assister au changement brusque dû à la participation de son maître à ce duel fâcheux (l'allusion à la transformation du calendrier se rapporte à la modification de celui-ci par l'Église catholique en 1582, modification qui bouleversait des habitudes anciennes et n'était d'ailleurs pas adoptée par les églises protestantes et grecques).

ESCRIBANO. ¿Eso no es cierto?
LIMÓN. Pues, señores, mi mula vaya presa;
que si matar delito se ha llamado,
delito cometió; que me ha matado.

(*Vanse y salen Leonarda e Inés, criada.*)

ESCENA VI (16)

INÉS. Escoge, así Dios te guarde,
LEONARDA. No me mandes escoger;
que es presto para querer.
INÉS. Para querer nunca es tarde.
LEONARDA. Ya sé que la voluntad
por amorosos engaños
nunca reparó en los daños,
ni en mucha ni en poca edad.
INÉS. Si te enternecen palabras,
aunque más lo disimules,
« Ponte a las rejas azules,
deja la manga que labras,
melancólica Jarifa:
verás al galán Audalla. » (17)
LEONARDA. ¿Estudias romances?
INÉS. Calla;
que ya la mora Jarifa
Está diciendo a su hermana
que al moro bizarro vea,
« que nuestra calle pasea
en una yegua alazana. »
LEONARDA. Después que das en leer,
Inés, en el *Romancero*,
lo que a aquel pobre escudero (18)
te podría suceder.

(16) La scène change. Nous sommes maintenant à Tolède, chez don Fernando et doña Leonarda, sa sœur. La décoration scénique était alors inexistante en Espagne et il n'y avait même pas de rideau. Les changements étaient marqués par les indications des personnages, la différence des costumes, etc. L'ingéniosité du public faisait le reste. Les apartés, très nombreux, facilitaient d'ailleurs ce travail.

(17) Allusion à un romance mauresque, que l'on trouve dans l'édition de 1600, Madrid, du « *Romancero general* » (plus de 600 romances) et qu'a traduit en anglais J. G. Lockhart en 1823 dans ses « *Ancient Spanish Ballads* », en l'intitulant : « *The bridal of Andalla* » (pour : *Audalla*). Les « *rejas azules* », ce sont les barreaux de fer de la fenêtre, peints en bleu.

(18) Don Quichotte était un « *hidalgo* », mais « *escudero* » et « *hidalgo* » s'employaient alors parfois l'un pour l'autre, comme on le voit dans le « *Lazarillo de Tormes* ».

INÉS. Don Quijote de la Mancha
(perdone Dios a Cervantes) (19)
fué de los extravagantes
que la corónica ensancha (20).
Yo leo en los romanceros,
y se me pega esta seta
tanto, que de ser discreta
no tengo malos aceros (21).
Por la parte del amor (22),
he dado en imaginar
a quién podría yo amar.
LEONARDA. Ama, Inés...
INÉS. Dilo.
LEONARDA. A un doctor
Que te cure esa locura.
INÉS. ¡Ay! Leonarda, mal de amores (23)
no lo curan los doctores.
LEONARDA. Pues ¿quién?
INÉS. El tiempo lo cura.
Yo no he llegado a querer.
LEONARDA. Pues ¿por qué me persuades
que quiera?
INÉS. Las voluntades,
me dicen que han de nacer
cuando nacen las personas.
LEONARDA. No tienes que me enseñar (24),
si en naciendo se ha de amar.
INÉS. Sin ocasión me ocasionas (25);
Don Luis de Ribera, el hijo

(19) Equivalent à notre : *qu'il repose en paix!* — Les relations entre Lope de Vega et Cervantes — qui fut le premier à l'appeler — en 1615, au Prologue de ses « *Comedias* » — « *monstruo de la naturaleza* », mais qui, dix ans auparavant, au chapitre 48 du « *Don Quichotte* », avait écrit, sur sa méthode dramatique, cette rude censure dont s'inspira Boileau dans « *L'Art Poétique* » : « *Là, souvent le héros*, etc. » — ne furent jamais autres qu'assez tendues, par jalousie de métier sans doute. Cervantes une fois mort — voir le « *Premio del bien hablar* », à la « *Parte XXI* » des « *Comedias* » et le « *Laurel de Apolo* » (1631), ainsi que, plus bas, *note* 220, — Lope aura pour lui un peu plus de justice. Comme toujours, d'ailleurs.

(20) « *Corónica* » était alors la forme courante, pour « *crónica* ». Quant à « *ensancha* », le terme s'explique sans doute par la nécessité de trouver une rime à « *Mancha* ».

(21) « *Aceros* » signifie ici : « esprit, courage, vigueur » et — mais seulement au pluriel : « appétit, envie ». « *Seta* », du vers 127, représente encore aujourd'hui la prononciation courante pour « *secta* ».

(22) « *Sur le chapitre de l'amour* ».

(23) « *Leonarda* » doit se lire : « *Leonarda* : « *Leo...* » ne comptant que pour une seule syllabe. *Cf.* vers 174, 175 et 189.

(24) On dirait aujourd'hui : « *enseñarme* ».

(25) « *Ocasionar* » = ici : « *chercher noise* ».

del corregidor, señora,
bien sabes tú que te adora.
LEONARDA. A mí, Inés, él me lo dijo;
que su alma no me habló.
Pero yerran las mujeres
en querer, como tú quieres,
quien de otra suerte nació (26).
INÉS. Pues ¿no eres tú bien nacida?
LEONARDA. Ninguna mejor, Inés;
mas ya la soberbia ves
de las cosas de esta vida.
Es del duque de Alcalá
deudo don Luis; tiene el pecho
de aquella cruz satisfecho (27),
que tan justo honor le da.
INÉS. Pues ¿con quién te has de casar,
si tu tierno enamorado
de ti está más olvidado
que un gran señor de pagar
las deudas de alguna fiesta
que ha días que ya pasó?
LEONARDA. Mi hermano se enamoró.
Tú sabes lo que le cuesta.
INÉS. Él viene.

ESCENA VII

Sale DON FERNANDO.

DON FERNANDO. Traigo un disgusto.
Vengo a darte cuenta dél (28).
LEONARDA. Déjanos, Inés.
INÉS. Si en él
no soy de provecho, es justo. (*Vase.*)

ESCENA VIII

DON FERNANDO. Leonarda, hermana discreta,
y más que hermana, Leonarda,
amiga, (porque a ser necia,

(26) Plus exactement : « *a quien* ».
(27) La Croix Rouge de l'ordre militaire de Santiago, fondé en 1175, dignité dont notre gentilhomme s'autorisera, au vers 2934, pour feindre une terrible vengeance contre Don Juan.
(28) Archaïsme, alors courant, pour : « *de él* ».

fueras solamente hermana),
oye con atentos ojos;
porque conoce quien habla
la atención de quien le escucha
en los dos quicios del alma (29).
No se advierte en los oídos
cuanto se mira en la cara;
los ojos son el espejo
que el pensamiento retratan.

LEONARDA. ¡Qué prólogos tan notables!
¡Qué turbación tan extraña!
¿Qué tienes? que ya te escucho.

DON FERNANDO. Escucha, por Dios, Leonarda.
Ya sabes que amé a Lisena...

LEONARDA. Ya sé que a Lisena amabas.

DON FERNANDO. Que de noche la servía...

LEONARDA. Ya recelo tu desgracia.

DON FERNANDO. En la nave San Cristóbal
(así creo que se llama),
donde en la Iglesia Mayor
los caballeros se embarcan
a tener conversación... (30)

LEONARDA. Ya sé, Fernando, que tratan
después de misa las cosas
que pasan y que no pasan.

DON FERNANDO. Estábamos yo y don Pedro (31).
Tratábase de las damas
de Toledo, a quien el cielo (32)
dió tanta hermosura y gracia.
Dicen que una ley dispone
que si acaso se levanta
sobre un vocablo porfía
de la lengua castellana,
lo juzgue el que es de Toledo;
y que otra ley promulgaba

(29) Ces « pivots de l'âme », ce sont les yeux.

(30) Cette partie de la cathédrale de Tolède est au sud, près de la Porte des Lions (*cf.* vers 260) et a encore aujourd'hui son image de Saint Christophe peinte sur le mur, comme à la cathédrale de Séville, où Baret lut une « inhibition expresse » contre l'usage de bavarder près de cette effigie, qui préservait, croyait-on, des morts subites. On remarquera le jeu de mots : « *se embarcan* », à cause de « *nave* ».

(31) Cette longue *relación* nous rappelle l'usage de nos dramaturges classiques, qui ont recours à des récits analogues, mais seulement pour obvier à la mise en scène d'actions violentes, ou impossibles à représenter : *cf.* le passage sur la bataille, dans le « *Cid* ». Dans les « *comedias* », la « *relación* » est en vers de « romance ».

(32) « *Quien* » restait, alors, souvent invariable et on le retrouve parfois encore employé de la sorte, de nos jours. En outre, on l'appliquait naguère fréquemment aux choses.

que en hablando de hermosura
que entendimiento acompaña,
sólo juzgarlas pudiera
una dama toledana (33).
Aquí pues hablando de ellas,
necio don Pedro se alaba
de que una dama le quiere,
le favorece y regala.
Celoso yo (que bien sabes
que aunque los nombres se callan
bien se ve por las razones
a quien le tiran las cañas) (34),
respondo que hay muchos necios
que presumen que los aman,
de quien las damas se burlan,
y quieren a los que callan.
Él replicó : « Nunca tuve
sin favores confianza;
pero la dama a quien sirvo,
yo sé que me ha dado tanta
que prefiero a algún villano,
que con necias esperanzas
pretende la posesión
que me ha dado su palabra,
y que en la chancillería
de amor ejecutoriada
la tengo, y he de tener,
por vínculo de mi casa » (35).
Yo, haciendo donaire, digo :
« El mentir es cosa usada
desde el principio del mundo,
pues cuando Dios preguntaba
al homicida primero :
« ¿Qué es de tu hermano? » Con saña
le responde : « ¿Qué sé yo? »

(33) Ces témoignages sur les femmes de Tolède, cité du beau langage à cette époque, abondent dans la littérature des XVIe et XVIIe siècles — voir aussi plus loin, vers 429-430 — et Gracián dit, dans son « *Criticón* », que la reine Isabelle la Catholique avait coutume de déclarer qu'à Tolède seulement « *se hallaba necia* ». Quant à la loi à laquelle fait allusion D. Fernando, on prétendait qu'elle avait été édictée par Alphonse X, en 1253. Voir sur cette question l'ouvrage, cité plus haut, de Morel-Fatio, p. 174-184.

(34) Allusion au « *juego de las cañas* », où l'on se lançait des roseaux en guise de javelots. Traduire : « *à qui l'on s'adresse* ».

(35) Cette phraséologie de notaire est employée sans aucune intention ironique. C'est simplement le ton du langage qui convient à un gentilhomme tel que D. Fernando.

cuando de matarle acaba (36).
El mentís, aunque iba envuelto,
Leonarda, en la historia sacra,
conocióse por mentís
entre cuantos allí estaban:
que fué como algunos hombres
hipócritas, que con capa
de santidad, cuantas honras
topan, deslustran é infaman.
Calló, y al partirse todos,
ya cuando las doce daban,
me hizo seña como quien
con algún secreto aguarda.
La puerta de los Leones
fué a salir, porque no hallaba
otra dentro de la iglesia
el agravio a la venganza (37);
pero él, más hecho león
que los que en las basas blancas
de las columnas sustentan
aquellas sagradas armas,
me dijo : « Oíd, don Fernando » (38).
Yo respondí con voz baja :
«¿Dónde?» — « Si sois caballero,
dijo, en la puerta Visagra (39)
o en lo alto del castillo
de San Cervantes. » La capa
tercio, y digo : « Ese lugar
se cerca de peñas altas,
y es más solo y más seguro
para sacar las espadas. »
Siguióme, pasó la puente,
edificio del rey Vamba (40),

(36) Lope, qui, en 1611, s'était affilié au Tiers-Ordre de Saint-François — il était, dès 1609, « familier » de l'Inquisition —, avait été consacré prêtre en 1614, à 52 ans. Nous verrons, à la scène 5 de l'acte II, que cette qualité ne le gênait guère, au théâtre. D'autre part, sa façon de citer l'Ecriture — voir aussi les vers 381-388, où il s'agit d'un épisode non relaté dans les Evangiles — laisse à désirer. Le texte traditionnel de la *Genèse*, IV, est : « *Et ait Dominus ad Cain:* « *Ubi est Abel, frater tuus?* » — *Qui respondit :* « *Nescio...* ».

(37) Remarquez dans cette phrase l'emploi de « *salir* » au sens actif, emploi plutôt rare, d'ailleurs. L'expression de la pensée est assez alambiquée, par suite du double emploi de « *puerta* ».

(38) Il semble qu'il y ait ici une lacune dans le texte.

(39) L'antique porte de Visagra (arabe : « *bib* » porte et « *Chakra* », région de « *La Sagra* », au nord-est de Tolède) est aujourd'hui murée ; elle est du IXe siècle. Celle qui porte actuellement ce nom est de 1550 et a été renouvelée en 1575.

(40) Le pont en question est celui de « *San Martín* », qui, dans sa forme actuelle, date de 1212 et a été restauré en 1390. Le roi wisigoth Wamba (672-690) a bien fait construire une partie des murailles de Tolède, sa capitale.

y al camino de Sevilla
subimos entre pizarras.
Metió mano valeroso...
debió de ser su desgracia...
llegó mi espada primero;
que saben ser las espadas
como las nuevas, que llegan
más presto las que son malas.
Cayó muerto al tiempo cuando
un caballero llegaba
apeado de una mula,
como Santelmo en la gavia,
acabada la tormenta (41).
Llegó a mirar si expiraba;
yo entre tanto así el arzón
y sin afirmar la planta
en el estribo (que el miedo
tiene por estribos alas),
subí, y piqué al monasterio
del santo, que, como carta,
hizo sello de una piedra,
sobre nema colorada (42).
Paro en la Sisla, no veo
seguirme, y por no dar causa
a más sospecha, me vuelvo,
dejando en una posada
la mula del caballero,
que con seis hombres de guarda
iba a la cárcel real,
diciendo el vulgo en voz alta
que era él que mató a don Pedro.
Agora conviene, hermana (43),
hacer por el hombre preso;
que será bajeza ingrata
no ayudarle, si por dicha
padeciese prisión larga;
que yo aseguro que el hombre,

(41) Cet allusion au feu Saint-Elme est ici, pour le moins bizarre. Mais il fau tenir compte du goût de l'époque.

(42) Traduisez : « Je sautai sur la mule et piquai droit au monastère du saint qui, d'une pierre, fit un sceau, comme on fait, en une missive, sur de la cire rouge. » Cette allusion à la légende espagnole de St-Jacques de Compostelle s'explique par le fait que le monastère en question était celui de Santiago, à quelque distance de celui de Santa Maria de la Sisla, et non loin du château fort de San Cervantes, où a lieu le duel. Voir sur cette légende de Santiago à Padrón (Galice) le t. II de « *España vista por les Extranjeros* », par J. Garcia Mercadal (Madrid, 1919), p. 219.

(43) A cette époque, on employait toujours la forme archaïque « *agora* », à côté du moderne : « *ahora* » et cette dernière comptait tantôt pour deux, tantôt pour trois syllabes.

por su talle y por sus galas,
es persona principal
y de lindo aspecto y gracia.
Esto, sin que él entendiere
quién le regala y ampara
de dineros y favor.
¿Parécete que yo vaya
disimulado a la cárcel?

LEONARDA. Yerras, Fernando; no hagas
desatino en que te pueda
conocer.

DON FERNANDO. Pues ¿por qué causa
ha de padecer por mí?

LEONARDA. Oye una invención gallarda (44),
para que acudirle puedas
sin que él conozca tu cara.
Yo le escribiré un papel,
diciendo que es de una dama
que le vió, pasando, al tiempo
que a la cárcel le llevaban,
y que piadosa le envía
joyas, regalos, o plata.

DON FERNANDO. Dulce entendimiento tienes.

LEONARDA. Pues espera, no te vayas,
mientras escribo el papel;
pero di lo que me mandas
que ponga en él.

DON FERNANDO. No sea poco.

LEONARDA. ¿Doscientos escudos?

DON FERNANDO. Bastan
(*Vase Leonarda*).
Casi arrepentido estoy
que padezca por mi causa
quien la culpa no ha tenido.
Mas, pues estoy libre, vaya
adelante este suceso
hasta ver en lo que para.

ESCENA IX

Sale LA JUSTICIA.

LA JUSTICIA. Dése, señor don Fernando,
a prisión.

(44) La « *comedia* » abonde en « inventions » du genre de celle-ci, où excellent les valets et — surtout chez Tirso de Molina — les femmes, qui se jouent des hommes avec une impudence dépassant parfois les limites de la vraisemblance.

DON FERNANDO. Pues ¿por qué causa?
LA JUSTICIA. Por la muerte de don Pedro;
que os lleve preso me mandan.
Pero no os dé pesadumbre;
que solamente es la causa
porque os reconozca el preso (45).
DON FERNANDO. Palabra doy...
LA JUSTICIA. Yo no os pido
ni disculpa ni la espada.
DON FERNANDO. Vamos pues. — ¡Hola! decid (46)
que preso voy, a mi hermana.
(*Vanse.*)

ESCENA X (47)

Entren LIMÓN *en la cárcel,* SANCHO, CESPEDOSA *y* ROSALES, *presos.*

LIMÓN. Ya digo que me han tomado
cuanto en la mula traía.
SANCHA. Pague y haga cortesía.
ROSALES. Cara tiene de hombre honrado.
LIMÓN. ¿En qué lo ha visto?
ROSALES. En que tiene
la nariz en su lugar.
LIMÓN. Pues ¿adónde había de estar (48)?
CESPEDOSA. ¿En eso a reparar viene?
¿No la pudiera tener
a un lado o muy desigual?
LIMÓN. ¿Eso pareciera mal?
SANCHO. Tan larga pudiera ser,
que adivinaran por ella
de qué tribu descendía.
LIMÓN. Largas hay con hidalguía,
y muchas cortas sin ella.
Si narices luengas hacen
sospechas, no dicen bien,

(45) Il manque évidemment un vers entre 356 et 357.

(46) Il s'adresse à ses domestiques.

(47) Cette scène est d'un réalisme que confirment d'autres témoignages (*p. ex.* celui de Quevedo dans « *El Buscón* », 1636) et Lope qui, comme Cervantes, avait eu à tâter de la vie des prisons espagnoles, parle certainement, ici, par expérience. Si, à l'entrée dans ces tristes établissements, l'on ne payait pas la bienvenue, il fallait s'attendre à quelque « *culebrazo* » (vilain tour). Voir, plus bas, les vers 400-404.

(48) Aujourd'hui, il faudrait « *¿dónde?* »

porque sepan que hay también
judíos que romos nacen (49).

CESPEDOSA. ¿Cómo?

LIMÓN. Tres veces cayó
aquella gente en el huerto,
que vino al traidor concierto
del que a su Señor vendió :
vulgo, al fin, cobarde y bajo,
porque luego que le oyeron,
con el espanto cayeron
boca arriba y boca abajo.
Si así las narices tomas,
hallarás de ellas a cargas,
las que boca arriba largas,
las que boca abajo romas.

CESPEDOSA. Bellaco me ha parecido.

LIMÓN. Soy de Sevilla, señor (50).

SANCHO. Acabe pues con valor;
Haga lo que es tan debido.

LIMÓN. Séle decir por muy cierto
que todo me lo han llevado.

SANCHO. ¿No tiene en fin?

LIMÓN. No han dejado
un cuatrín.

SANCHO. De noche, advierto
que cuando oyere silbar,
no se espante si requiebra
un culebro una culebra.

LIMÓN. Óyeme. Quiero enviar :
que allá, en Zamora la vieja (51),
un rincón se me olvidaba.
Esta coba, que guardaba (52),
gasten.

SANCHO. ¡Qué bien se aconseja!
¿Tiene de éstas?

(49) Une tradition d'alors, dont s'est fait l'écho, au XVI[e] siècle, un libraire de Tolède, Luis Hurtado, dans son édition de la « *comedia* » : « *Las Cortes de la Muerte* », prétendait que le nez des Juifs s'était allongé dans leurs efforts pour cracher, en reniflant, sur le Christ ! De là leur était venue l'épithète de « *narigudos* » (*aux grands nez*).

(50) Séville était l'emporium des « *picaros* » (voir, dans les « *Novelas Ejemplares* » de Cervantes, celle intitulée : « *Rinconete y Cortadillo* »). Elle l'est restée aujourd'hui, à en croire les si curieux romans sévillans de D. José Más, en particulier « *Hampa y Miseria* » (Madrid, 1922).

(51) Limón parodie ici un vieux romance — « *Romance de doña Urraca* » — déjà contenu dans la « *Silva* » de 1550, I, fol° 79, qui contient ces deux vers :

Allá en Castilla la Vieja un rincón se me olvidaba;
Zamora había por nombre, Zamora la bien cercada...

(52) « *Coba* », terme d'argot pour « *real* ».

LIMÓN. No, señor,
no tengo de éstas.
ROSALES. El cielo
le dé en su prisión consuelo. (*Vanse.*)
LIMÓN. Librarme será mejor.

ESCENA XI

Sale INÉS, *con manto.*

INÉS. ¿Esto es cárcel? No sé quién
no es santo, por no venir
a verla.
LIMÓN. (*Aparte*) Quiero fingir
que soy muy hombre de bien;
que si no hay en la prisión
lo que es piedad de mujer,
todo será perecer.
INÉS. (*Ap.*) Aquí viene un picarón.
¡Qué cara! Preso estará
por dos muertes.
LIMÓN. ¡Ah, doncella!
¿Qué busca en la cárcel ella (53)?
¿Qué dichoso en ella está?
INÉS. Señor preso, un caballero...
LIMÓN. Yo soy.
INÉS. ¿Que ya le han sacado?
LIMÓN. (*Ap.*) ¡Por Dios, que me la ha pegado (54)!
Hablarle en mi lengua quiero.
Toledana (que hasta hoy
no hubo necia toledana) (55),
claro sol, linda mañana
de aquesta noche en que estoy:
yo soy un cierto criado
de un caballero tan nuevo
en la cárcel, que me atrevo
a decir que aun no ha llegado.

(53) Cet emploi de « *ella* » (voir aussi le vers 2147) était une particularité de la langue des valets lorsqu'ils se parlaient entre eux, comme aussi, au témoignage de Tirso de Molina — « *El Caballero de Gracia* », I, 5 —, « *de toda plebeya masa* ».

(54) « *Pegársela a uno* », c'est abuser, « rouler » quelqu'un ». L'expression, rencontrée par Corneille à l'acte III, vers 2780, de « *La Verdad Sospechosa* », se retrouve, dans la bouche de Cliton (« *Le Menteur* », acte IV, vers 1168) :

« ...*Quoi, Monsieur, vous m'en donnez aussi?* »

(56) Puisque jusqu'alors il n'y avait point eu de sotte Tolédane, Limón croit devoir s'excuser de n'avoir pas qualifié Agnès de « *Toledana discreta* ».

Si te agradase mi talle
y te dolieses de mí
(que no es el que traigo aquí
el que suelo por la calle),
herrarías esta cara,
y este pecho acertarías (56).

INÉS. Para las entrañas mías
menos ocasión bastara.
En fin ¿que no eres ladrón?

LIMÓN. ¿Tengo yo cara de hurtar?

INÉS. Vengo de prisa a buscar
ese hidalgo a la prisión,
que es un cierto sevillano
que por una muerte está.

LIMÓN. ¿Prendiéronle hoy?

INÉS. Sí.

LIMÓN. Pues ya
le tienes como en la mano.
Yo soy de ese sol lucero.

INÉS. ¿Cómo?

LIMÓN. Voy siempre adelante.
Pero deja que me espante
de que, siendo forastero,
haya quien le busque aquí.
Si le quieres, aquél es.

INÉS. Hablarle quiero, y después
te hablaré despacio a ti.

ESCENA XII

Sale DON JUAN (57).

DON JUAN. Obscuro laberinto, cárcel fuerte,
sepultura de vivos afligidos,
leona, cuyos hijos con bramidos
salen a luz para vivir sin verte;
sueño del tiempo, lazo de la muerte,
seso de locos, rienda de perdidos,

(56) On marquait les esclaves — qui, à cette époque, existaient encore en Espagne : voir la *note* 233 — sur les deux joues, de la lettre S traversée d'un clou (*es* + *clavo*), mais Limón joue sur le double sens des verbes « *herrar* » et « *errar* ».

(57) Conformément à la théorie de Lope, rapportée à l'*Introduction*, Don Juan trompe son attente en monologuant sous la forme du sonnet. Ce sonnet, quoique écrit dans un style emphatique, voire confus, ne saurait passer pour « gongoresque », car Lope n'a quelque peu cédé à cette influence qu'à la fin de sa carrière, alors que la manière « précieuse » s'étalera, triomphante, chez Calderón.

monstruo sin pies, cabeza sin oídos,
dado donde el favor pinta la suerte :
no hay desdichas que puedan igualarte;
si bien de la justicia eres el peso,
y para bien vivir la mejor arte,
tanto, que el sol, con ser con tanto exceso
libre, para salir de cualquier parte,
no quiere entrar en ti, por no estar preso.

LIMÓN. Aquí aguardándote está
una dama, dama, en fin,
de otra dama serafín.

DON JUAN. ¡A mí, Limón! ¿Dónde está?

INÉS. Aquí, señor, he venido
a ver vuestro talle y cara.

DON JUAN. En mis desdichas repara,
pues sin culpa me han prendido.

INÉS. No sin causa mi señora
se ha enamorado de veros,
tanto, que intenta quereros
y serviros desde agora.
Desde la ventana os vió,
y este papel os envía.

DON JUAN. Si es tanta la dicha mía,
¡bien haya quien me prendió!
¿Cómo se llama esta dama?

INÉS. No os puedo decir quién es;
vos lo entenderéis, después
que esté segura su fama.

DON JUAN. ¿Que es de tanta calidad?

INÉS. No os lo quiero encarecer.

DON JUAN. Pues ¿qué la obliga a querer
usar de tanta piedad?

INÉS. Leed el papel; que en él
sabréis mejor vuestra dicha.

DON JUAN. De hierro fué mi desdicha,
y mi dicha de papel.

(*Lee.*) « *Al ruido de la gente que os llevaba preso, me puse a la ventana, y os ví galán, forastero, y de tan gallardo talle, que me llevasteis los ojos más presos que a vos los alguaciles. Dícenme que lo quieren estar mientras vos lo estéis : servíos de ellos y de esos doscientos escudos; que en la cárcel que estamos los dos, vos los habréis menester, y a mí me quedan muchos* » (58).

(58) Le ton de ce billet et des deux suivants (scène XVII) rappelle la manière des « *Lettres* » de Voiture, mais celui-ci, on le sait, imitait le genre espagnol, étant allé en Espagne et en Portugal, en 1633, pour le compte de Gaston, duc d'Orléans, et ayant — le premier de tous les littérateurs connus — suivi, dans la Manche, une partie de l'itinéraire de Don Quichotte. Voir ses « *Lettres et autres Œuvres* » (Paris, 1667), *lettre* 38, et l'étude de M. G. Lanson dans la « *Revue d'histoire littéraire de la France* », 1896, 3e *année* : « *Étude sur les rapports de la Littérature*

Yo he leído este papel.
LIMÓN. Y yo el papel he escuchado,
y es el papel muy honrado,
y la que viene con él.
¿Adónde trae el dinero?
DON JUAN. ¡Calla, necio, enhoramala!
¿Qué dicha a mi dicha iguala?
LIMÓN. La dicha del forastero (59),
que no sé lo que se tiene. —
Diga, reina, ¿adónde está
este dinero que ya
como de los cielos viene?
DON JUAN. ¿Quieres callar?
LIMÓN. No, señor.
Si la justicia nos quita
nuestro dinero, permita
tu nobleza este favor. —
Muestre por su vida, y crea
que hoy no había que comer.
INÉS. ¿Podré darlo?
LIMÓN. ¿Qué es poder?
Tengo poder, aunque sea
el tesoro veneciano (60).
DON JUAN Tómalo; que es necedad
ser ingrato a su piedad
y a su generosa mano.
¿Que no he de saber quién es?
INÉS. Si vos sois agradecido,
vos lo sabréis.
DON JUAN. Y nacido
de buena sangre.
LIMÓN. No estés
deteniendo esta señora
en lo que no ha de decir.
Su merced se puede ir,
y vuelva dentro de una hora
con otro tanto dinero;
que bien será menester.
INÉS. Pues, ¿no queréis responder?
DON JUAN. Ha dado este majadero

française et de la Littérature espagnole au XVIIe siècle (1600-1660) », ainsi que celle de M. Maurice Bardon, alors professeur à Toulouse : « *De l'étude de l'espagnol en France au XVIIe siècle* », dans le « *Bulletin de l'Université et de l'Académie de Toulouse* », janvier, février et avril 1921.

(59). On a signalé, à l'*Introduction*, qu'une pièce antérieure de Lope est intitulée : « *La Portuguesa y dicha del Forastero* ».

(60) Le fameux trésor de la République de Venise, enfermé dans la Zecca, se composait d'espèces sonnantes et aussi de riches joyaux d'Orient : *cf.* « *The Merchant of Venice* », de Shakespeare.

en no me dejar hablar.
Digo que escribir querría;
que no fuera cortesía
tomar su carta y callar.
Allí en aquel aposento
he visto tinta y papel.

INÉS. Yo sé que tendrá con él
mi dueño tanto contento (61),
que os deberé las albricias.

DON JUAN. Yo voy. (*Vase.*)

ESCENA XIII

LIMÓN. Pues solos quedamos,
¿quieres que amistad hagamos,
si un hombre honrado codicias?

INÉS. Temo mucho un bellacón :
paréceme que lo eres.

LIMÓN. Siempre soléis las mujeres
tener esa condición (62).
Un lindísimo mancebo (63)
de éstos que dicen *acción,*
en substancia, reducción,
y todo vocablo nuevo;
que como manteo guarnece
hasta el cuello el chamelote,
y con guedeja y bigote
media máscara parece (64);
de éstos que traen arquilla
con sus ciertos badulaques,
más morisco en los Alfaques
que de Argel los ve la orilla (65);

(61) « *Dueño* » s'emploie toujours — afin d'éviter la confusion avec « *dueña* », qui entraînerait une intention ironique — de nos jours en parlant à une femme maîtresse de diverses choses, y compris du cœur.

(62) Se rappeler le titre du ch. Ier de « *Don Quijote* » : « *Que trata de la condición y ejercicio del famoso hidalgo de la Mancha* », où « *condición* » signifie, comme ici : « *manière d'être, penchants, nature* ».

(63) Limón se moque dans ces vers des « incroyables » de l'époque, qui s'habillaient à la dernière mode des « beaux » — dont Beau Brummel, devenu sous la plume des écrivains espagnols, « *el lindo don Diego* », était alors le prototype — et parlaient le jargon cultiste, ces « *nuevos vocablos* » dont Lope s'est moqué à maintes reprises.

(64) Les « beaux » portaient un habit de camelot qui leur montait jusqu'au cou, à l'imitation du manteau des ecclésiastiques et leurs longs cheveux aux boucles artificielles, ainsi que leurs moustaches hérissées, leur donnaient l'air de demi-masques.

(65) « *Más Morisco que la orilla de Argel los ve en los Alfaques* » (plus maurisque d'apparence que ceux qu'on voit, sur les rivages d'Algérie, au port de Los Alfaques). Los Alfaques, nom d'une petite île de la côte valencienne, l'était aussi d'une ville d'Afrique, près des Syrtes, qui s'appelait (voir Silius Italicus) « *Ruspina* », dans l'antiquité. C'est là, d'ailleurs, pur jeu de rimes, amené par « *ubadlaques* ».

¿para qué puede ser bueno,
sino un bellacón hombrón,
como río socarrón,
más hondo en lo más sereno?
Éste sí. Dime tu nombre;
y pues amas quieren amos,
los criados nos queramos.

INÉS. (*Ap.*) ¡Lindo pícaro es el hombre!
Él me va poniendo lazos.
No es de la jaula el que canta (66).

LIMÓN. Di tu nombre.

INÉS. El de la santa
con el cordero en los brazos (67).

LIMÓN. Como no crezca, el cordero
de tus brazos soy, Inés;
mas si ha de crecer después,
huir de tus brazos quiero.

INÉS. Tu nombre...

LIMÓN. Suélese dar
en Castilla.

INÉS. ¿Qué es?

LIMÓN. Limón.

INÉS. ¿Agrio?

LIMÓN. Dulce en ocasión.

ESCENA XIV

Entre DON JUAN *con un papel.*

DON JUAN. Éste le podréis llevar,
y este diamante con él (68),
en fe de agradecimiento;
y decidle que yo siento
más de lo que digo en él;
tomad vos estos doblones
de los que traído habéis.

(66) Elle veut dire que l'oiseau chanteur (Limón) n'est pas prisonnier dans cette cage qu'est la geôle, où est enfermé Don Juan.

(67) Sainte Agnès est, en effet, représentée avec un agneau (latin : *agnus*) dans les bras. Cet animal symbolique fournit à Limón son jeu de mot douteux sur l'agneau qui pourrait devenir bélier, c'est-à-dire personnage... cornu. N'insistons pas...

(68) Les femmes espagnoles raffolaient — et raffolent toujours — de bijoux et les galants de la « *comedia* » leur prodiguent parures et joyaux. On remarquera d'ailleurs, qu'Agnès constate (vers 593-594) que ce cadeau va rendre sa maîtresse prisonnière à demi avec Don Juan, tant elle sera sensible à un tel don.

INÉS. A mi señora pondréis
la mitad de estas prisiones.
Tomo el diamante, por ser
prenda vuestra, y no el dinero.

DON JUAN. Por la fe de caballero...

INÉS. No hay que hablar. No ha de querer

LIMÓN. Déjala, no seas cansado.
Mal conoces su valor;
no lo tomara, señor,
si supiese...

INÉS. Yo he tardado.
Decidme el nombre, y adiós.

DON JUAN. (*Ap.*) Bien lo quisiera callar;
mas no lo puedo excusar
por el bien que hace a los dos.
Don Juan de Aguilar me llamo.

INÉS. Adiós, mi señor don Juan.

LIMÓN. Adiós, reina.

INÉS. Adiós, galán.
(*Vase.*)

LIMÓN. Ya entiende como me llamo.

ESCENA XV

DON JUAN. ¿Qué es esto?

LIMÓN. Ventura tuya.

DON JUAN. ¡Lindo papel!

LIMÓN. Extremado.

DON JUAN. Ya yo estoy enamorado
de esta mujer.

LIMON. ¡Aleluya!
Pues ¿sin verla?

DON JUAN. Ya la vi.

LIMÓN. ¿Dónde?

DON JUAN. En la imaginación.

LIMÓN. Siempre estas piedades son
sospechosas para mí.
Dar dineros, y callar
el nombre, ¡malo!

DON JUAN. ¿Por qué?

LIMÓN. ¿Cuánto va que es vieja?...

DON JUAN. ¿A fe?

LIMÓN. ¿Y que te quiere engañar?

DON JUAN. Buen lance habemos echado (69).
Volveréle su dinero.

(69) « *Habemos* » se rencontre aujourd'hui encore, à côté de « *hemos* ».

LIMÓN. ¡Este lance a un forastero!
¿Si es embuste?
DON JUAN. Eso he pensado.
LIMÓN. Hay unas viejas, en quien
no envejece el apetito,
que darán por un mocito...
DON JUAN. ¡Cuerpo de tal! Dices bien.
LIMÓN. Una un tiempo me miraba,
que ya cejas no tenía,
y el color que se vestía
de ese mismo las pintaba.
Si de azul, azules eran;
si de nácar, nacaradas;
si de morado, moradas;
si de verde, verdes.
DON JUAN. Fueran
cejas de sierpe, Limón.
LIMÓN. Yo te digo la verdad.
DON JUAN. ¿Y tuvisteis amistad?
LIMÓN. Dábame lindo doblón;
y de aquí saco que a ti
te han de pescar cejas verdes.
DON JUAN. Por Dios, que no me lo acuerdes.
LIMÓN. Y ¡cómo!
DON JUAN. Los ojos sí;
mas las cejas... (70).
LIMÓN. Ahora bien,
¿qué has de hacer en tu prisión?
Hoy te han de prensar, Limón.
DON JUAN. Yo tengo favor.
LIMÓN. ¿De quién?
DON JUAN. De don Luis de Ribera generoso;
que es el corregidor algo pariente
del duque de Alcalá, que fué dichoso
remedio en la ocasión de este accidente.
Si le escribo con ánimo piadoso,
diciéndole que estoy tan inocente,
me ha de sacar de la prisión, remedio

(70) Limón, parlant de « *cejas verdes* », insiste sur son idée que la dame mystérieuse doit être une vieille qui se teint. Les yeux verts passaient alors pour souverains. Lope les exalte en 1631 au chant X de son « *Laurel de Apolo* ». On se souvient que Dulcinée les avait vert-émeraude et selon le D[r] Thebussem (D. Mariano Pardo de Figueroa), Cervantes raffolait du vert : *cf.* sa « *Segunda Ración de Artículos* » (Madrid, 1894), p. 256 : « *Lo verde* ». Il semblerait que, par contre, les yeux bleus n'aient guère été prisés, du moins d'après ce passage de Lope dans la « *Dorotea* » (II, 6), où Gerarda, pour montrer son dédain des hommes gourmands, dit : « *en viendo un hombre que come cascos de maranja le miro si tiene los ojos azules* ».

que de todo mi mal se pone en medio.
Que puesto que el tener justicia importe,
es el favor la ejecución más breve.

ESCENA XVI

Salen LA JUSTICIA *y* DON FERNANDO.

ALGUACIL. Vuesamerced de réplicas acorte.
Tenga por bien que la verdad se pruebe.
DON FERNANDO. Si me agraviaren, cerca está la corte.
Tráteme la justicia como debe.
Póngame en una torre.
DON JUAN. ¿Qué es aquesto?
ESCRIBANO. El suceso, señor, lo dirá presto.
El alcalde mayor, señor hidalgo,
manda que mire a este caballero,
y reconozca si es el que dió muerte
a don Pedro en el campo.
DON JUAN. (*Ap.*) Ocasión fuerte.
Él es, por Dios; pero será bajeza
decir que es él, aunque padezca en tanto
que me disculpa la inocencia mía;
que he visto en él nobleza y gallardía,
y es lástima ponerle en tanto aprieto.
DON FERNANDO. (*Ap.*) El hombre me conoce : soy perdido.
DON JUAN. Yo le he mirado bien y atentamente.
El otro era más viejo y barbinegro,
quebrado de color. Bien pueden darle
su libertad a aqueste caballero.
ALGUACIL. Vamos de aquí; que ya me huelgo mucho,
que el señor don Fernando esté inocente.
DON FERNANDO. Dios os dé libertad, señor, y aumente
vuestra vida los años que deseo;
que como por cristal el alma os veo.
DON JUAN. Una palabra escuchad (71).
DON FERNANDO. ¿Qué es, señor, lo que queréis?
DON JUAN. (*Ap. a don Fernando*) Que allá fuera os acordéis
de aquesta hidalga amistad.
No tuve de mí piedad
para tenerla de vos;

(71) Les vers qui suivent (686-745, puis 814-853, 1382-1481, 2180-2269, 2832-2941), sont des dixains d'une variété spéciale, appelée « *espinela* », sur le schéma : *abbaaccddc*, avec pause caractéristique à la fin du quatrième vers, ce qui différencie l' « *espinela* » de la double « *quintilla* ». Cette pause n'est enfreinte, dans notre « *comedia* », qu'aux vers 729 et 1406, ainsi qu'à la strophe 2200-2209.

que me lastimo, por Dios,
de que os haya sucedido,
como si hubiéramos sido
amigos siempre los dos.
Yo os vi, como ya sabéis,
y he fingido que no os vi,
para padecer aquí
la culpa que vos tenéis
y pues negar no podéis
lo que allá me habeis llevado,
suplícoos tengáis cuidado
de unos papeles que había
que con esta cortesía
me daré por obligado.

DON FERNANDO. No fuera justo negar
la verdad a un caballero
como vos, y a quien espero
tanta nobleza pagar;
y pues estoy en lugar
de poder satisfacer
lo que no os puedo deber,
diré a voces que yo he sido
quien mató...

DON JUAN. Callad, os pido;
que me echaréis a perder;
porque diré que yo fuí,
que es lo que negando estoy;
y aunque vos digáis « *yo soy* »,
diré que lo hacéis por mí.
No me deis la muerte así;
sino, pues yo he de probar
no ser de aqueste lugar
ni haber conocido al muerto,
déjadme llegar al puerto
porque no me anegue el mar.

DON FERNANDO. Pues ¿cómo podré sufrir
que padezcáis de este modo,
siendo yo culpa de todo?

DON JUAN. Porque yo podré salir
adonde os pueda servir,
y no vos, que estáis culpado.

DON FERNANDO. Tanto me habéis obligado,
que os quiero besar los pies.

DON JUAN. Aquí, don Fernando, es
el cumplimiento excusado.
Id con Dios; que los que os ven,
ya sospechosos están.

DON FERNANDO. Noble soy : creed, don Juan,

que soy honrado también.
DON JUAN. Mi prisión se emplea bien
en un hombre como vos.
DON FERNANDO. Yo espero en Dios que los dos
nos habemos de pagar.
LIMÓN. No deis más que sospechar.
DON JUAN. Adiós, don Fernando.
DON FERNANDO. Adiós.
(*Vanse.*)

ESCENA XVII

Salen LEONARDA *e* INÉS.

LEONARDA. ¿Que es tan gallardo?
INÉS. En mi vida
ví mancebo tan galán.
En fin, se llama don Juan...
su apellido se me olvida...
Pienso que dijo Aguilar.
¡Válgame Dios! ¡Si le vieras!
LEONARDA. ¿Hablas de veras?
INÉS. Pudieras
darle en mil almas lugar.
¡Qué talle! ¡Qué bizarría!
¡Qué limpieza!
LEONARDA. ¿Vienes loca?
INÉS. Pues por la parte que toca
a humildad y cortesía,
no tengo yo entendimiento
para pintarte sus gracias.
LEONARDA. ¡Que vengan tales desgracias
a tanto merecimiento!
Y a un hombre de tantas prendas,
y viniendo de camino,
prenderle ¿no es desatino?
INÉS. Para que mejor lo entiendas,
toma este papel; que en él
verás si tengo razón.
Pues no hay mayor discreción
que escribir bien un papel.
LEONARDA. ¿Dos me das?
INÉS. Viene aforrado
de un papel de don Luis,
que me dió ahora Dionís,
su secretario y criado.
LEONARDA. ¡Quita allá!

INÉS. ¿Tanto desdén?
LEONARDA. Cánsanme desigualdades.
INÉS. Mujeres y voluntades
hablan mal y quieren bien.
LEONARDA. ¡Yo a don Luis!...
INÉS. Pues no mirabas
mal a aqueste caballero.
LEONARDA. Su nobleza considero,
si de ser noble le alabas,
a que se debe respeto;
pero ¿qué me importa a mí
INÉS. Lee los dos, para que así
juzgues cuál es más discreto.
LEONARDA. Por el que me importa menos
comienzo.
INÉS. ¡Muy bien, por Dios
Pues yo pienso que a los dos
los hemos de dar por buenos.

(Lea Leonarda.) « *Quien ofende con amores, ¿qué disculpa dará de su atrevimiento? Que si amor la* (72) *da a todos, y yo os ofendo con él, mal podré dar la ofensa por disculpa. No es éste el daño, sino que yo porfío contra los desengaños, pagándoles mal el hacerme bien; pero ¿cómo los ha de creer quien tiene por bien el mal? No os pese de que os ame, aunque os pese de que os escriba; que en lo primero no puedo más, y lo segundo nace de lo primero.* »

INÉS. ¡Bien está dicho!
LEONARDA. ¡Muy bien!
Galán cortés. En efeto (73),
un caballero discreto.
INÉS. No lo es poco tu desdén (74).
LEONARDA. Leo a don Juan de Aguilar.
INÉS. Con azúcar en la boca
le has nombrado.
LEONARDA. Calla, loca.
Sin conocer no hay amar.

(Lea.) « *Paréceme, señora, que vos sois quien me habéis preso, pues no hay cárcel como la obligación, y pruébase en que de ésta podré salir, y de la otra es imposible. La justicia ha errado en*

(72) « *La* » se rapporte à « *disculpa* ».

(73) Aujourd'hui encore, on prononce, dans le peuple, « *efeto* » pour : « *efecto* ». Voir la *note* 21 et le vers 1265.

(74) Le « parfait gentilhomme », dont se gausse Leonarda, attire à celle-ci la réplique, non moins ironique, de la soubrette, sur le dédain, tout aussi « parfait », de sa maîtresse pour l'amoureux trop zélé.

esto, pues me prende a mí, que no he muerto a este hombre, y os deja libre a vos, que me habéis muerto a mí ; pues no se ha oído en el mundo que hayan dado a nadie doscientos escudos de veneno » (75).

INÉS. ¿No dice más?
LEONARDA. ¿Qué pudiera
decir más, siendo papel?
INÉS. Donaire tiene.
LEONARDA. Si en él
la gracia se considera,
don Juan ha mostrado bien
su divino entendimiento.
Ya vive en mi pensamiento;
ya empiezo a quererle bien.
INÉS. Que es gallardo, fía de mí (76).
LEONARDA. Mas parece desatino.
¿Qué tengo yo, que me inclino
a lo que en mi vida vi?
Fuera me trae de mí
cosa que no sé lo que es.
¿ Qué veneno es éste, Inés,
que me da don Juan por ti ?
INÉS. Alabarle, ¿qué importó (77)?
LEONARDA. ¡Oh, cielo, tú me inquietas!
¡Oh, estrella, que a amar sujetas
lo que nunca el alma vió!
Vuelve allá.
INÉS. ¿Yo?
LEONARDA. ¿Por qué no?
INÉS. ¿A qué tengo de volver?
LEONARDA. Como que le vas a ver.
Y lleva aqueste retrato,
que de esta cinta desato.
INÉS. Pues ¿qué pretendes hacer?
LEONARDA. Enamorarle de mí.
Busca industria con que puedas

(75) Allusion aux cadeaux de Leonarda, qui ont empoisonné d'amour Don Juan.

(76) « *Fía* » étant dissyllabique, il faudrait, pour que le vers fût exact, admettre ici une synérèse, assez rare.

(77) On remarquera ce passage de la « *redondilla* » à l' « *espinela* », qui s'explique par le caractère pathétique de la tirade. Dans son « *Arte Nuevo* », Lope, dit que les dizains conviennent aux plaintes, mais les pièces espagnoles antérieures à 1605, n'en contiennent que rarement. Le type par excellence du dizain dans la « *comedia* » d'Espagne se trouve dans le célèbre monologue de Segismundo, aux vers 103-272 de « *La Vida es Sueño* », par Calderón (écrite entre 1632 et 1635 (?), et qui s'inspire peut-être d'un monologue semblable de Lope, dans sa pièce de 1611 : « *Barlán y Josafá* ».

mostrárselc, sin que excedas
de mi honor.

INÉS. ¿Estás en ti?

LEONARDA. Inés, sin verle le ví,
y pienso verme con él,
si las partes que hay en él,
por sola tu información,
llenan la imaginación,
que es el más diestro pincel.
¿Qué me miras divertida?
Yo le tengo de querer.

INÉS. Miraba que eras mujer (78):
más fuerte, más resistida.
Tú serás de mí servida;
y pues esto va adelante,
toma este rico diamante
que me dió.

LEONARDA. ¿Para mí?

INÉS. Sí.

LEONARDA. ¿Esto más?

INÉS. Él quiere así
mostrarte que es firme amante.

LEONARDA. Parte, Inés, a la prisión;
porque este hombre ha de ser
mi bien, y yo su mujer,
o de los dos perdición.

INÉS. Hay allá cierto Limón,
agridulce sevillano...

LEONARDA. ¿Criado?

INÉS. Y gran cortesano.

LEONARDA. Si me pierdo, considera
que tú has sido la tercera,
y el primer papel mi hermano.
(*Vanse.*)

ESCENA XVIII

Salen DON JUAN Y DON LUIS, *con hábito de Santiago.*

DON LUIS. A la casa de Alcalá
tengo obligación y deudo:
en recibiendo el papel,
vine a la cárcel a veros.
Luego que os prendieron supe
lo más de vuestro suceso;

(78) Traduisez ce *miraba* par : *je considérais, je pensais.*

y cuando fuera verdad,
ni se prueba ni lo creo.
Pero vos podéis creer
que tengo de ser el preso
hasta que vos estéis libre.

DON JUAN. Beso mil veces el suelo
adonde ponéis los pies.

DON LUIS. Don Juan de Aguilar, teneos.

DON JUAN. Don Luis de Ribera ilustre,
llamaros del cielo espero;
que pues en el cielo hay agua,
seréis ribera del cielo.
A la ribera del mar
de vuestro merecimiento
llega mi humilde barquilla,
rota de velas y remos (79):
dadle puerto en vuestros pies.

DON LUIS. Cuando veáis que yo os llevo
por la puerta de la cárcel,
vendrá bien llamarme puerto. —
¡Alcaide!

ESCENA XIX

Sale EL ALCAIDE DE LA CÁRCEL.

ALCAIDE. ¡Señor!...

DON LUIS. Don Juan
¿tiene igual el aposento
a su valor?

ALCAIDE. El mejor
le he dado.

DON LUIS. Está muy bien hecho.
Traigan cama de mi casa.
Hablaré a mi padre luego,
para que a los dos ayude,
pues los dos estamos presos.

DON JUAN. Vuelvo otra vez a poner
la boca en el mismo sello
de la estampa de esos pies.

DON LUIS. Vuestra libertad deseo.

(*Vase don Luis, y el alcaide con él.*)

(79) Cette image de la nacelle désemparée, symbole des existences tragiques, a été longuement développée par Lope dans trois odes fameuses : « *A la Barquilla* », insérées en 1632 à l'acte III de sa « *Dorotea* », œuvre dramatique en cinq actes et en prose, mais destinée à la lecture et non au théâtre. Cadalso, bon écrivain espagnol du XVIII[e] siècle, a dit qu'il préférerait, au titre de Commandeur de l'Ordre de Saint-Jacques, celui d'auteur de ces trois odes à la « Nacelle ».

ESCENA XX

Sale LIMÓN, *y, luego,* INÉS.

LIMÓN. Que ya se fuese deseaba.
DON JUAN. ¿Cómo?
LIMÓN. Otra dicha tenemos :
la dicha Inés.
DON JUAN. Buena va.
LIMÓN. (*A Inés*) Llega, flor del mundo. (*Sale Inés.*)
INÉS. Llego
a esos pies.
DON JUAN. ¡Cómo, a esos pies!
Llega a estos brazos, al pecho,
al alma.
INÉS. Paso, señor;
que en los botones enredo
una cinta de un retrato,
que a cierto platero llevo.
DON JUAN. ¡Retrato! ¿Cómo? ¿ De quién?
Mostrad.
INÉS. De quien, por lo menos,
os quiere más en el alma.
DON JUAN. ¿De vuestra señora?
INÉS. Entiendo
que sois hechicero.
DON JUAN. ¿Yo?
INÉS. Sé que la tenéis sin seso.
DON JUAN. Mostrad.
INÉS. Eso no, don Juan,
que conoceréis al dueño.
DON JUAN. ¡Yo! ¿Cómo pues, si en mi vida
estuve, Inés, en Toledo?
Ésta es la casa primera
que por mi desdicha veo;
las damas, los galeotes
de esta imagen del infierno;
los verdugados, sus grillos;
las pendencias, sus requiebros;
ámbares, sus calabozos;
melindres, sus juramentos.
INÉS. Ahora bien, yo estoy de prisa.
Miradle, y pártome luego;
que pasando por aquí,
fuera ingratitud no veros.
DON JUAN. ¿Hay belleza semejante?

¿Hay ángel, fuera del cielo,
con este rostro?

LIMÓN. A ver, muestra.
¿No tiene aquí, más o menos,
cuarenta años?

INÉS. Cómo qué?
Ni aun quince no tiene enteros.

LIMÓN. ¡Oh quién le hurtara este ángel (80)!

INÉS. Mucho, don Juan, me detengo.

DON JUAN. Mostrad. ¡Eso no, mis ojos!

INÉS. ¿Cómo no? ¡Vos hacéis esto!

DON JUAN. Dejádmele; que yo haré
que le aderece un platero
que está aquí preso en la cárcel.

INÉS. ¿Y vos no veis que si vuelvo
sin él?...

DON JUAN. No paséis de ahí (81).
Decidle que yo le tengo.

INÉS. Ahora bien, por vos me pongo
a peligro manifiesto
de enojar a mi señora.
Pero mirad que no puedo
dejarle más de por hoy.

DON JUAN. Mañana os le vuelvo.

INÉS. ¿Cierto?

LIMÓN. Yo salgo por su fiador.

INÉS. Pues adiós.

DON JUAN. Decid al dueño
que lo es de toda mi vida.

LIMÓN. Y yo ¿qué soy?

INÉS. Si tenemos
amistad, serás limón
de amor, con agrio de celos.

LIMÓN. ¡Andújar (82)!

INÉS. ¡Qué gran bellaco! (*Vase.*)

(80) Ce « *quién* » exclamatif (avec le verbe au subjonctif : se rappeler la jolie « *dolora* » de Campoamor : « *¡Quién supiera escribir!* ») est d'un usage fréquent en espagnol, mais déjà, au XVIIe siècle, l'affectation qu'on en faisait irritait Quevedo.

(81) *Arrêtez-vous* !

(82) Limón joue d'abord sur le sens (voir vers 584-585) de son prénom, mais cette exclamation : « *¡Andújar!* », apparaît aujourd'hui obscure, parce que nous ne saisissons pas l'allusion, plus ou moins « picaresque », qu'elle contient. Andújar, cité qu'arrose le Guadalquivir avant d'arriver à Cordoue, est surtout renommée par ses « *botijos, alcarrazas, jarras* », employés dans toute l'Espagne.

ESCENA XXI

DON JUAN. Lindo rostro.
LIMÓN. Por extremo.
DON JUAN. Aquí no hay cejas azules
ni disfrazados cabellos.
Bella boca.
LIMÓN. Es sangre pura.
Pero ¿sabes que sospecho
que todo aquesto es engaño?
DON JUAN. ¿Engaño? No. Yo estoy muerto.
LIMÓN. ¿Sin verla?
DON JUAN. Pues ¿por qué no?
LIMÓN. Los filósofos dijeron
que no puede haber amor
donde no hay conocimiento (83).
DON JUAN. Tú ¿has visto un monte de oro?
LIMÓN. No, señor.
DON JUAN. Probarte puedo
que le puedes amar.
LIMÓN. ¿Cómo?
DON JUAN. Pensando un monte de aquellos
que has pasado, y luego el oro
que has visto, y formando en ellos
un monte de oro en tu idea.
Y así, yo formado tengo,
de mujer y de hermosura,
el ángel que adoro y quiero.

ESCENA XXII

Sale DON FERNANDO.

DON FERNANDO. No penséis, señor don Juan,
que puedo pasar sin veros.
¿Cómo va de prisión?

(83) Ce ne sont pas les « philosophes », mais le poète latin Ovide qui a exprimé le célèbre aphorisme : « *Ignoti nulla cupido* », (« *Ars amandi* », III, 397.) Cependant, le principe scolastique de cette doctrine de l'amour est bien dans un philosophe : Platon. Voir aussi, au vers 2172 : « *Amor es un deseo* ». Toute cette métaphysique amoureuse avait été popularisée en Espagne par la version castillane des « *Dialoghi d'Amore* », de Judá Abrabanel, dit : León Hebreo (1460?-1520), très lus au XVI[e] siècle.

DON JUAN. Bien,
pues en la prisión os veo.
DON FERNANDO. ¿Hay necesidad?
DON JUAN. Ninguna;
que me ha socorrido el cielo
con un ángel, que me vió
traer a la cárcel preso.
DON FERNANDO. ¿Haos regalado?
DON JUAN. Y me ha dado
doscientos escudos.
DON FERNANDO. Bueno.
DON JUAN. Estoy muy favorecido,
y lleno de mil deseos.
DON FERNANDO. ¿Sin verla?
DON JUAN. He visto un retrato.
DON FERNANDO. Mostrad a ver.
DON JUAN. Eso quiero,
porque me digáis quién es.
Tomad. — ¿De qué estáis
suspenso?
DON FERNANDO. No conozco yo esta dama.
LIMÓN. ¿Dígolo yo?
DON JUAN. Por lo menos,
los escudos son verdad.
DON FERNANDO. Vamos; que a colgaros vengo
un aposento (*Vase*) (84).

ESCENA XXIII

DON JUAN. Limón,
¿qué es esto?
LIMÓN. Pienso que has hecho
necedad...
DON JUAN. ¿Cómo?
LIMÓN. En mostrarle.
DON JUAN. Descolorido se ha puesto.
LIMÓN. ¿Cuánto va que es su mujer?
DON JUAN. Ya le ha visto, no hay remedio.
LIMÓN. ¡Qué presto se le enseñaste!
DON JUAN. Las desdichas vienen presto.

(84) Les prisons espagnoles n'étaient pas, au XVIIe siècle, de beaucoup plus mauvaises que celles de France. Mais on y avait, à l'occasion, les mêmes égards pour le rang et la condition des détenus. On a vu, au vers 884, que Don Luis avait fait apporter, de chez lui, un lit pour Don Juan. Cette fois, il vient lui faire « tapisser » la pièce réservée qu'il occupe. Voir la *note* 89.

LIMÓN. Pero si lo hiciere mal (85),
diremos que al hombre ha muerto.
DON JUAN. Pésame por la mujer.
LIMÓN. Y a mí por Inés; que pierdo
una fregona palpable (86),
sin retrato ni embelecos.

(85) « *Si lo hiciere mal* » = « *s'i a pris la chose en mal* ».

(86) Se rappeler la délicieuse « *nouvelle exemplaire* » de Cervantes, dont la scène se passe aussi à Tolède : « *La Ilustre Fregona* » et observer que « *fregona* » s'employait alors comme équivalent de « *criada* » : *cf.* García Mercadal, *op. cit.*, p. 260.

ACTO SEGUNDO

ESCENA PRIMERA

Salen DON JUAN *y* DON LUIS.

DON JUAN. En tantas obligaciones,
¿quién os sabrá responder?
DON LUIS. Si diferencia ha de haber,
ha de ser en las prisiones;
que vos habéis de tenellas
en el cuerpo, y yo en el alma.
DON JUAN. Quien a Grecia dió la palma,
no conoció las estrellas.
Ellas deben de infundir
esta fuerza en la amistad.
DON LUIS. Su mentira o su verdad
suele el cielo prevenir.
Cástor y Pólux amigos,
convertidos en estrellas,
de las influencias de ellas
son los mayores testigos :
La una se ve nacida
donde la otra expiró,
y así Virgilio pintó
de las dos la muerte y vida (87).
DON JUAN. Los ejemplos del amor
muestran bien, con la experiencia,
celestial correspondencia
que les influye calor.
Mas como Fidias solía,
en mármoles que labraba,
poner el nombre que amaba
del amigo que tenía,
así, en todas mis acciones
a poneros me obligáis.

(87) Castor et Pollux — les Dioscures — n'ont que donné leur nom a une constellation : ce sont les *Gémeaux*, troisième signe du Zodiaque, correspondant au mois de mai. *Cf.* Virgile, « *Enéide* », VI, 121-122 :

« *Si fratrem Pollux alterna morte redemit,*
Itque reditque viam totiens, etc. ».

Dans « *El Amigo hasta la Muerte,* », Lope évoque (I, scène XXII) le classique exemple de « *Cástor resplandeciente desde Pólux desdichado, que, ausente de su luz, muere* ».

porque se entienda que obráis
mis propias obligaciones.

DON LUIS. Don Juan, yo os tengo afición
y en las obras la veréis.
No quiero que os obliguéis,
donde es fuerza la prisión,
porque no valdría el contrato (88).
De ella os sacaré bien presto;
que va el pleito bien dispuesto.

DON JUAN. Si os fuere, señor, ingrato,
que pierda el ilustre honor
que me ha dado el apellido,
que tantos siglos ha sido
de inestimable valor,
y asimismo la crianza
de la casa de Alcalá,
en cuya Ribera está
el puerto de mi esperanza.

DON LUIS. Triste os tendrá la prisión.
Quiero esta noche sacaros
adonde podáis holgaros;
que tengo cierta ocasión,
y quiero que la veáis,
o que la oigáis por lo menos.
Y porque en gustos ajenos
menos invidia tengáis,
no pienso que faltarán
donde os pueda entretener.

DON JUAN. Cierto será, que han de ser
como de hombre tan galán.

DON LUIS. ¡Alcaide!

ESCENA II

Sale EL ALCAIDE.

ALCAIDE. Señor...

DON LUIS. Aquí
vendrá Dionís a las nueve
por don Juan.

ALCAIDE. Digo que lleve
Dionís la cárcel, y a mí,
si de algún provecho soy.

(88) Un contrat n'est, en effet, valable, que si a situation des deux contractants est, juridiquement, égale. Or, ici, Don Luis, libre, a l'avantage sur Don Juan, prisonnier.

DON LUIS. Bien me le podéis fiar;
que yo le sabré guardar,
pues yo por su guarda voy (89).
(*Vanse don Luis y el alcaide.*)

ESCENA III (90)

DON JUAN Feroz león la planta, fiera en vano,
atravesada de la dura espina,
muestra al esclavo, y a curarle inclina,
humilde el inhumano, al sabio humano (91).
Vele después salir en el romano
anfiteatro, que a morir camina,
y paga la piadosa medicina,
rendido al pie que le curó la mano.
Pues si humilla un león tanta fiereza,
¿quién hay que corresponda con mal trato
a quien debe piedad, honra y nobleza?
Siendo un león de la amistad retrato,
corrida puede estar naturaleza
el día que ha formado un hombre ingrato.

ESCENA IV

Sale LIMÓN.

LIMÓN. Después que estás tan privado
Con el hijo del señor
corregidor, el humor
corre, don Juan, más templado (92).
¿Qué hay de aquella buena vieja
que con retratos te engaña?

(89) « *Il me charge d'être son gardien* ». Les prisons espagnoles n'étaient, on l'a dit, pas d'une rigueur extrême pour les gens de qualité, qui savaient comment s'y prendre avec leur gardien-chef.

(90) Ce sonnet sur le lion d'Androclès, est un peu un hors-d'œuvre ici, mais Lope, qui a fait de cette légende l'objet d'une « *comedia* » : « *El esclavo de Roma* », abuse, dans celle-ci, de la crédulité de son public, en mêlant à l'aventure contée par Aulu-Gelle dans ses « *Noctes Atticæ* », la plus invraisemblable, la plus absurde histoire d'amour. Dans sa pièce, l'épine est remplacée par la pointe d'une flèche.

(91) Construisez : « *el inhumano* (*león*) *inclina al sabio humano a curarle* ».

(92) « *Humeur* » est, ici, pris dans le sens des doctrines d'Hippocrate, qui attribuaient quatre « humeurs » différentes à la composition du corps humain : le sang, le phlegme, la bile noire et la bile jaune. Lope veut simplement dire que l'état général, le tempérament s'est amélioré.

DON JUAN. El alma me desengaña,
y de tu engaño se queja.
¿No muestra aquí que ha cumplido
quince años?

LIMÓN. Si es así,
puesto que decir oí
que niñas huelen al nido,
la sazón estás gozando
más dulce para querer.
Ni debe de ser mujer
de tu amigo don Fernando;
que de quince años, no fuera
casada y libre.

DON JUAN. No sé.
Yo me muero, y no tendré
remedio.

LIMÓN. Extraña quimera.
Las cosas que no se ven,
¿se han de amar?

DON JUAN. No puedo más.

LIMÓN. No se habrá visto jamás
Amar sin saber a quién.

DON JUAN. Ella lo mismo me escribe.

LIMÓN. ¿Cuántos papeles van ya?

DON JUAN. Veinte (93).

LIMÓN. Pues ¿no te dirá
su nombre ni adónde vive?

DON JUAN. Si un amigo me contara
(pues al fin los que aman ven)
que amaba sin ver a quién,
por loco lo confirmara.

LIMÓN. A un portugués que lloraba (94),
preguntaron la ocasión :
respondió que era afición,
y que enamorado estaba.
Por remediar su dolor,
le preguntaron de quién;

(93) Moyen facile d'augmenter l'illusion scénique. Cette affirmation n'a pour but, en effet, que de faire croire aux spectateurs qu'un temps assez long s'est écoulé entre le 1er et le 2e acte.

(94) Ces historiettes, point toujours édifiantes et généralement une spécialité des valets, sont fréquentes dans la « *comedia* » espagnole. Un romancier et dramaturge du XVIIe siècle, — dont Scarron a traduit une comédie : « *El Marqués del Cigarral* », sous le titre : « *Don Japhet d'Arménie* » —, A. de Castillo Solórzano, se moque, dans ses « *Aventuras del bachiller Trapaza* » (1634), de ces « *cuentos donosos* », que — dit-il, au ch. XV, — « quelques-uns relatent sans opportunité » (« *traen por los cabellos* »). Il semble que ce soit Lope qui en ait introduit l'usage sur la scène espagnole, en s'inspirant souvent des « *facezie* » italiennes.

y respondió : « De ninguem ;
mas choro de puro amor » (99).
Como éste vienes a ser.
¡Ea! llora, aunque no sabes
por quién.

DON JUAN. Las dulces y graves
palabras de esta mujer
sirven de flechas crueles
en los papeles que alabo.

LIMÓN. Basta; que eres como pavo,
que te asan entre papeles (100).
¿Si quiere enseñarse a amar
esta primeriza dama
con un preso? qué honra y fama
por fuerza le ha de guardar.
Enséñanse los barberos
en los frailes a rapar;
ésta se quiere enseñar
entre presos caballeros;
que esto que ves que te da
es treta de cazador
para pescarte mejor,
si después te coge allá.

DON JUAN. No lleva esta traza, no;
que los regalos son más
que podré pagar jamás.

LIMÓN. Pues ¿qué es esto?

DON JUAN. ¿Qué sé yo?

LIMÓN. Ahora bien, déte dineros,
y nunca se deje ver.

DON JUAN. Tomarlos de una mujer
no es de honrados caballeros.

LIMÓN. Y ellas ¿qué toman?

DON JUAN. Nacimos
para servirlas.

(99) Le Portugais sentimental — « *derretido* », « *azucarado* » — est un type populaire de la « *comedia* », où l'assistance se divertissait à entendre écorcher une langue qu'elle prenait pour un comique dialecte de l'espagnol. Dès l'origine apparaît une sorte de prédilection pour ce procédé aux effets faciles. Chez Torres Naharro, *p. ex.*, la « *Comedia Seraphina* » (1517) nous présente un moine qui baragouine du latin macaronique, deux courtisanes qui s'expriment, l'une en valencien, l'autre en italien, etc. Gil Vicente (1470-1539 ?), sur 42 pièces, en écrira presque la moitié dans un langage conventionnel, mi-espagnol, mi-portugais. Tirso de Molina (1571-1648) affectera de se servir du portugais pour amuser un auditoire peu difficile. Molière, chez nous, aimait aussi à recourir aux dialectes, ainsi qu'aux phrases en langues étrangères. Le procédé est, d'ailleurs, toujours en usage dans les petits théâtres, un peu partout.

(100) Ces « papiers » sont les billets doux qu'il reçoit. Quant à l'allusion, toute culinaire, aux « papillotes », elle n'a pas besoin d'être expliquée plus au long.

LIMÓN. Porque
su carne primero fué
la costilla que les dimos,
y no fué la más angosta.
Pero quien dió la costilla,
no tengo por maravilla
que se obligase a la costa (101).
Con Adán se han disculpado
mil maridos.
DON JUAN. ¿De qué suerte?
LIMÓN. ¿No le dió, por nuestra muerte
Eva aquel triste bocado?
DON JUAN. Sí le dió.
LIMÓN. Y a ella ¿quién?
DON JUAN. La sierpe.
LIMÓN. El diablo sería,
que esa figura tendría
para engañarla más bien.
Pues cuando una mujer da
a su marido que coma,
¿cómo piensas que lo toma?
¿Con qué disculpado está?
Que de Adán ejemplo fué,
diciendo, aunque el yerro vea :
« Coma yo, y siquiera sea
el diablo quien se lo dé. »
DON JUAN. Yo no soy marido aquí,
ni aun he visto la mujer.
LIMÓN. Bien tendrás que agradecer.
DON JUAN. De buena sangre nací.

ESCENA V

Sale EL ALCAIDE.

ALCAIDE. Dos mujeres rebozadas
me han preguntado por vos.
DON JUAN Dejadlas entrar, por Dios.
LIMÓN. ¿Huelen bien?
ALCAIDE. Huelen a honradas.
LIMÓN. Mal huelen.
ALCAIDE. ¿Por qué?
LIMÓN. Vendrán
con descuido si lo son,

(101) Le jeu de mots sur « *costilla* » et « *costa* » est bien dans la nuance intellectuelle de notre valet; comme toute cette philosophie alimentaire, d'ailleurs.

que en no viniendo ocasión,
sin la pastilla se van (102).
ALCAIDE. Veislas aquí.
DON JUAN. Pues cerrad.

(*Vase el alcaide.*)

ESCENA VI

Entran LEONARDA *e* INÉS, *tapadas.*

LEONARDA. (*Ap.*) ¡Qué lindo talle! ¡Qué hermoso!
INÉS. (*Ap. a su ama*) Cuerpo bizarro y airoso.
LEONARDA. (*A don Juan*) Una palabra escuchad.
DON JUAN. Señora ¡quién la escuchara
de esa boca!
LEONARDA. No os turbéis,
pues que la boca no veis
DON JUAN. Perdonad si me turbara;
que me ha dicho el corazón
que me venís a matar.
LEONARDA. ¿Vos sois don Juan de Aguilar?
LIMÓN. Sí, reina; y yo soy Limón.
LEONARDA. ¿Vos sois limón?
LIMÓN. En azúcar,
para serviros.
INÉS. ¡Qué sal!
LIMÓN. Criéme en el Arenal,
y soy atún de San Lúcar (103).
INÉS. A fe que vos no os turbéis.
DON JUAN. ¿Cómo, señora, no habláis?
LEONARDA. Porque también me turbáis,

(102) Les personnes voilées ne sont pas seulement une spécialité du vieux théâtre espagnol. Des témoignages précis de voyageurs — voir le t. III (Madrid, 1921) de l'ouvrage cité de García Mercadal, contenant les extraits relatifs au XVII[e] siècle — nous permettent d'apprécier l'extrême licence des mœurs féminines, à Madrid d'abord, comme aussi dans d'anciennes capitales, encore florissantes, par ex. Tolède. L'usage des parfums (« *pastillas* » désigne ici des « *pastillas de olor* », pour désinfecter les pièces) et des fards était général et tellement abusif, que les étrangers s'en étonnaient. A ce point de vue — et en dépit de l'opinion contraire d' « *Azorín* », d'ailleurs combattue par M. Américo Castro — il est indiscutable que le théâtre de Lope et de ses continuateurs est un miroir fidèle de la réalité espagnole.

(103) « *El Arenal* » est le nom de la plaine sablonneuse et sans arbres où s'élève Séville, qui avait alors, comme s'en souviendront les lecteurs de « *Rinconete y Cortadillo* » de Cervantes, une « *Puerta del arenal* »; voir aussi la « *comedia* » de Lope : « *El arenal de Sevilla* ». Limón, Sévillan (vers 395), s'est perfectionné à San Lúcar de Barrameda, dont la plage, au dire de Cervantes — « *Don Quijote* », ch. 2 — avait le privilège d'accueillir de fieffés fripons.

y efecto del sol hacéis.
Mucho me había contado
Inés, de vuestra persona.

LIMON. Inés, ilustre amazona,
ninfa del Tajo dorado (104),
retírate aquí y descubre
la cenefa de tu faz.
Déjalos hablar en paz.

DON JUAN. ¿Por qué, señora, se encubre
ese sol con el nublado
de ese manto? ¿Puede ser
que le pueda defender,
siendo cuerpo tan delgado?
Pero del rayo tomáis
la condición que tenéis;
que lo fuerte deshacéis
y lo débil perdonáis;
pues trayendo a ejecución
mi muerte, lo delicado
del manto no habéis tocado,
y abrasáisme el corazón.
Con sólo un sol me encendéis:
bien hacéis, bien presumís;
que si los dos descubrís,
ceniza me volveréis.
Pero aunque me mate, os ruego
que le descubráis también
para que veáis más bien
lo que puede vuestro fuego.
Mirad, en esta ocasión,
con dos ojos que abrasáis
a Roma, porque seáis
en dos ventanas Nerón (105);
y aunque es verdad que me anuncia
la gloria que me provoca,
vea yo también la boca
que la sentencia pronuncia.
Abridla, porque podría

(104) L'ironie de ces vers, sorte de persiflage des églogues de Garcilaso de la Vega sur les nymphes du Tage, n'échappait pas aux auditeurs d'alors, qui saisissaient, fort exactement, ces malices de « *criado* », dont beaucoup, aujourd'hui, sont devenues obscures.

(105) Inutile d'observer que les deux yeux de Leonarda équivalent à ces « fenêtres ». Lope a traité de l'incendie de Rome par Néron dans un drame truculent : « *Roma abrasada*», où il cite (acte III, sc. XII) le vieux « romance » (déformé par le peuple : voir le « *marinero de Tarpeya* » de la Cariharta dans *Rinconete y Cortadillo*) :

« *Mira Nero de Tarpeya*
A Roma como ardía... ».

dar sospecha a mi cuidado;
que si está un nácar cerrado,
¿quién sabrá si perlas cría?

LEONARDA. Don Juan, aunque os engañé
con escribiros que os ví,
nunca os ví : mentí; que aquí
os ví, puesto que os amé;
que la fama, y la pintura
de dos personas, han hecho
un retrato que ha deshecho
la libertad más segura.
Formé de vos un conceto
notable; pero diré
que menos imaginé
de lo que muestra el efeto (106).
Después que os miro y os trato,
mejor me habéis parecido :
como mal pintor he sido,
que agravia con el retrato.
Es como no tener nada,
si cobrar deuda procura
el que tiene una escritura
y no la tiene firmada.
Aunque a verdad obligados
los papeles que envié,
desde que os ví y os hablé
quiero que queden firmados.
Ya tenéis con que cobrar;
ya tenéis con que pedir.

DON JUAN. Pues que os queráis descubrir
sólo os quiero suplicar.

LEONARDA. Eso no es posible agora,
y os doy palabra que sea
presto.

DON JUAN. ¿Quién habrá que crea
tan grande crueldad, señora?
¿Posible es que no me dé
vuestro amor algún consuelo?
Bien parece que sois cielo;
que os he de creer por fe.
Pero esta noche me han dado
licencia para salir.
¿Podré a vuestra casa ir?

LEONARDA. Podréis, si vais disfrazado,
hablarme por una reja.

DON JUAN. ¿Entrar, no?

(106) Voyez la *note* 73.

LEONARDA. No puede ser.
DON JUAN. La casa es fuerza saber.
LEONARDA. (*Ap.* ¿Qué necio amor me aconseja?)
Junto a San Miguel el Alto,
la de mayores balcones,
porque quepan las razones
y con menor sobresalto (107).
DON JUAN. Poned un lienzo (108).
LEONARDA. Sí haré.
DON JUAN. Oíd; que se me olvidaba,
aunque cuidadoso estaba...
LEONARDA. Y yo también me olvidé.
DON JUAN. ¿Conocëis un don Fernando
de Saavedra?
LEONARDA. Yo no.
DON JUAN. ¿Ni le oísteis nombrar?
LEONARDA. ¿Yo?
Estaréis imaginando
que soy muy libre.
DON JUAN. No creo
que sois libre; mas temía
que érades casada (109).
LEONARDA. El día
que cumpla Dios mi deseo.
Ahora sin dueño estoy... (110).
Miento; que vos lo sois mío,
y que lo seréis confío
cuando vos sepáis quién soy.
Tomad aquesta cadena,
que era lo que me olvidaba.
DON JUAN. Añadís al alma esclava
la que por vos tiene en pena (111).
Pero no hay necesidad.
Volvedla, mi bien, y haced
a mi amor otra merced,
que será mayor piedad.

(107) Leonarda, qui parle le beau langage de son époque, veut dire simplement que les amples balcons de sa demeure permettent de discourir à l'aise et sans l'inquiétude d'être surpris par l'arrivée inaperçue d'un fâcheux. San Miguel el Alto, l'une des nombreuses églises de Tolède — qui, à l'époque, était composée, sur la moitié au moins de son étendue, de propriétés religieuses —, se trouve près de l'Alcázar, au bord d'un précipice dominant le Tage.

(108) Le classique « mouchoir au balcon » des rendez-vous d'amour.

(109) « *Erades* », aujourd'hui archaïque, pour « *erais* ».

(110) Voyez la *note* 61 sur le double sens de « *dueño* », et, sur « *ahora* », qui compte ici pour trois syllabes, la *note* 43.

(111) Un peu précieux : « *Añadís al alma esclava la cadena que tiene en pena por vos* » (*vous ajoutez à l'âme qui est votre esclave la chaîne* (*matérielle*) *que, dans son tourment pour vous, elle avait déjà* (*au figuré*).)

LEONARDA. ¿Cómo?
DON JUAN. Sacando del guante
la mano : besarla quiero.
LEONARDA. Aunque es estilo grosero,
mi recato no os espante (112).
Con guante os la doy, señor.
DON JUAN. ¡Con guante! Cruel estáis.
Hasta la mano me dais
con manto : ¡extraño rigor!
Mas bien es, — aunque ventajas
de amor pueda merecerlas — (113),
que quien es toda de perlas,
toda venga puesta en cajas.
Beso la mano diciendo :
« Salvo el guante. »
LEONARDA. ¡Estad seguro
que el alma, que dar procuro,
está el manto descubriendo,
dando el rostro con razón
más mano que la que he dado (114).
INÉS. Sospecho que han acabado
la plática, seor Limón.
LIMÓN. Así me parece.
LEONARDA. Inés,
vamos de aquí.
INÉS. Adiós.
LIMÓN. Adiós.

(*Vanse Leonarda e Inés.*)

ESCENA VII

LIMÓN. ¿Qué habéis tratado los dos?
¿Es bella? ¿Es moza? ¿Quién es?
DON JUAN. Pues ¿víla yo?
LIMÓN. ¿Cómo no?
DON JUAN. No se quiso descubrir.
LIMÓN. ¿Eso un hombre ha de decir?
¡A fe que si fuera yo! ...
DON JUAN. ¿Tengo de ser descortés?

(112) Cette fine coquetterie d'une si jeune fille, qui entend se faire désirer, n'est-elle pas charmante en son ingénuité, d'ailleurs toute relative?

(113) « *Quoique les privilèges de l'amour, je puisse les mériter....* ».

(114) Leonarda parle, comme on l'a noté déjà (*note* 107), avec la recherche de son siècle. Ce passage, un peu raffiné, signifie : « *Soyez sûr que mon âme, que je m'efforce de vous donner, quitte son déguisement, et que le masque* (*rostro*) *qui la couvrait, la laisse plus en liberté que ne l'est cette main que je vous ai tendue.* » En ancien espagnol, « *rostro* » (visage) avait parfois, en effet, le sens de « *careta* » (masque).

Hasta la mano me ha dado
con guante.
LIMÓN. No me he engañado:
todo lo que digo es.
¡La mano con escarpín (115)!
Sarna tiene, vive Dios.
En fin, ¿qué tratáis los dos?
DON JUAN. En fin, un amor sin fin.
Esta noche a verla voy.
LIMÓN. ¿Dijo la casa?
DON JUAN. Sí dijo.
LIMÓN. Pues bailo de regocijo.
¡Oh qué Inesada me doy (116)!
DON JUAN. Inés nada podrá hacer;
que no podemos entrar.
LIMÓN. Pues yo sabré negociar,
si la casa acierto a ver.
DON JUAN. Es a San Miguel el Alto,
y por señas dos balcones.
LIMÓN. Pues si tan alto te pones,
guárdate de dar un salto.
DON JUAN. ¿Dónde había de vivir
un ángel, sino en el cielo?
LIMÓN. Que no bajemos, recelo (117),
donde pensamos subir.
DON JUAN. Temor en quien ama es vicio.
LIMÓN. Yo sé que no temo en vano;
que un ladrillo toledano
es espantoso edificio (118).
(*Vanse.*)

ESCENA VIII (119)

Salen LISENA, *dama, y* DON FERNANDO.

LISENA. ¿No he de perder la paciencia?
DON FERNANDO. ¿De qué la habéis de perder?

(115) L'escarpin, chaussure du pied, employé pour le gant, chaussure de la main *Cf.* les expressions : « *calzar los botas* » et « *calzar los guantes* ».

(116) Il pourra se « payer la tête » d'Agnès à son gré.

(117) Ce « *no* » ne s'emploierait plus aujourd'hui avec « *recelar* ».

(118) « *Un ladrillo toledano* », ce doit être, par allusion aux maisons de Tolède qui étaient de briques et aux pistes glissantes de ses ruelles en pente et également pavées de briques, un jeu de mots sur l'expression familière : « *llevarse el ladrillo* », qui veut dire : « *insister avec ténacité jusqu'à obtenir ce que l'on veut* ».

(119) On remarquera l'analogie entre cette situation et celle de Jimena dans « *Las Mocedades del Cid* » et il sera intéressant de lire, après cette scène, celle de la « *comedia* » de Guillén de Castro entre le Cid et la fille du Comte, que Corneille a suivie de si près à la scène I de l'acte III du « *Cid* ». Le conceptisme de Lisena apparaîtra, ainsi, plus frappant encore, par contraste.

LISENA. De ver que os oséis poner,
Don Fernando, en mi presencia.

DON FERNANDO. Para haceros resistencia
otro mejor que yo fuera.

LISENA. Pues ¿quién sino vos pudiera
verme en tanto desconcierto,
ni, habiendo la vida muerto (120),
matar el alma quisiera?
En mí don Pedro vivía;
habéisle dado la muerte,
y por dármela más fuerte;
tenéis de verme osadía.
Mas no ser vida la mía
fué justa imaginación;
y si en aquesta ocasión
por muerta me visitáis,
tenéis razón, pues honráis
a los que difuntos son.
Pasasteis de una estocada
dos cuerpos, dos almas, dos
vidas, y ¡pluguiera a Dios
que os detuviera la espada,
la que estaba más culpada!
Pues tengo justos recelos.
que todos mis desconsuelos
nacieron de este rigor,
pues por no os tener amor,
le mataron vuestros celos.

DON FERNANDO. Lisena del alma mía
no maté yo vuestro bien;
a mí sí vuestro desdén,
y yo me maté aquel día.
Por eso tanta osadía
os dió pensamiento igual,
y con desengaño tal,
que lo estoy tengo por cierto (121);
que a quien no estuviera muerto
nadie le hablara tan mal.
Preso está quien le mató;
pero ¿quién ha de creer
que ya muerto puede ser
quien vive donde murió (122)?

(120) Remarquez ce « *ni* », au lieu de « *y* », dans certaines phrases interrogatives, par suite de la négation implicitement contenue dans « *sino* ».

(121) Pour comprendre cette phrase alambiquée, traduire « *por eso* » par : « *c'est parce que je me suis tué* »; « *desengaño* » par : « *déception* » et : « *que la estoy* » par : « *que estoy muerto* ».

(122) Ce « *donde* » se rapporte à « *en la memoria* » (*cf*, vers 1430-1431).

En fin, el muerto fuí yo:
esto es cosa conocida,
y que vos sois mi homicida
os puede dar vanagloria;
que quien lo está en la memoria,
más muerto está que en la vida.
Él murió para vivir
adonde vos le tenéis;
y yo, pues me aborrecéis,
viviré para morir.
Envidia puedo decir
que al muerto tener procuro,
pues que a morir me aventuro:
y es bien que la tenga a un muerto
quien tiene el bien tan incierto,
y tiene el mal tan seguro.
¿De cuál desdicha se escribe (123),
ni estado de amor se vió,
que a un hombre que ya murió,
envidia tenga quien vive?
¡Plegue al cielo que me prive
de vida en que os ofendéis!
Que no es justo que os quejéis,
ya que aborrecido fuí,
que esté tan dentro de mí
lo que vos aborrecéis.

LISENA. Fernando, tarde negáis
la muerte de un caballero,
que después de muerto quiero
más, porque vos no viváis.
Si es que de mí no os fiáis,
creed que saben mujeres
guardar secreto.

DON FERNANDO. Tú eres
mujer, y es bien que repares
que no callan sus pesares,
aunque encubren sus placeres.

LISENA. Si la lengua en el tormento
una mujer se cortó,
bastante ejemplo dejó,
de su silencio argumento (124).

DON FERNANDO. Don Pedro dió fundamento
con la suya, no muy buena,
antes satírica y llena

(123) Notez ce « *cuál* » — pour « *qué* » — devenu, dans cet emploi, rare aujourd'hui.

(124) Allusion à Leæna — qui ne portait pas mal son nom! —, maîtresse de Harmodius et d'Aristogiton, conspirateurs athéniens (536 avant J.-Christ) et qui se serait coupé la langue plutôt que de révéler à Hippias le secret de cette conspiration.

de agravios, al noble impropia,
pues siempre la muerte propia
paga la deshonra ajena (125).
De mujeres y casados
habló mal en general.

LISENA. Ya está en uso el hablar mal,
y siempre los más culpados.

DON FERNANDO. Son pocos los castigados,
y muchos los maldicientes.

LISENA. Por más, Fernando, que intentes
dar disculpa a mis enojos,
no volverás a mis ojos,
que ya se volvieron fuentes.
(*Vase Lisena.*)

ESCENA IX

DON FERNANDO. Hoy el airado mar blancas arenas
escupe a los diamantes celestiales,
y mañana a la tierra en sus umbrales
conduce naves y derriba entenas.
Las canas sierras que, hoy de nieve, apenas
de las desnudas peñas dan señales,
mañana de jacintos orientales
bordan las capas, de esmeraldas llenas.
Esto, Lisena, tu rigor resiste (126),
pues todo está sujeto a la mudanza
cuanto en humano ser frágil consiste;
que lo que es hoy mortal desconfianza,
y en desesperación el pecho viste,
puede vestir mañana de esperanza.
(*Vase.*)

ESCENA X

Salen DON LUIS, DON JUAN, LIMÓN *y* DIONÍS, *todos de noche, galanes, con espadas y broqueles* (127).

DON LUIS. Parece que no halláis gusto,
Don Juan, entre tantas damas.

(125) « *Le déshonneur causé à autrui* ».

(126) « *Esto* » = « *ce fait* » (sujet de « *resiste* »).

(127) Les gentilshommes espagnols, vêtus, le jour, de noir, portaient, pour leurs aventures nocturnes, la « *capa de color* » (voir p. ex. la scène IX de l'acte III de « *Peribáñez y el Comendador de Ocaña* », de Lope) et ne sortaient qu'avec l'épée et le bouclier, car les rencontres fâcheuses étaient fréquentes. On notera, cependant, que les « *comedias* » n'étant représentées que le jour — l'après-midi et leur durée moyenne étant de deux heures et demie — ces modifications de costume servaient à renseigner l'assistance sur l'instant précis où se passait la scène.

DON JUAN. Quien tiene en prisión el cuerpo,
¿cómo tendrá libre el alma?

DON LUIS. No hay acá las diferencias
que allá en la Corte se hallan,
aunque Toledo lo es
de las ciudades de España (128).

LIMÓN. Bendiga Dios a Madrid.
Todo se halla y se gasta,
tanto trucha y bacallaos
como perdices y ranas.
Hay godeñas para ilustres,
para los de en medio marcas,
y un compuesto de las dos
para los de media talla (129).
Parece en esto Madrid
las hosterías de Italia;
que come, puesto a la mesa,
lo mejor, quien mejor paga.
Viene un español después,
roto de bolsa y de bragas;
pónenle un ave a comer,
de esta manera trazada :
de los pedazos de otras
que en la primera se alzan,
forman un ave no vista
en las Indias ni en la Mancha.
Una pechuga es de tordo,
otra pechuga de urraca,
una pata es de perdiz,
de palomino otra pata.

(128) Madrid était depuis 1561 la « *Corte* » effective de l'Espagne par une décision arbitraire de Philippe II, mais Tolède conservait son prestige d'ancienne capitale. Qui voudra connaître l'extraordinaire tableau de la vie à Madrid à cette première époque de sa splendeur devra lire les ouvrages de deux écrivains madrilènes du XVII[e] siècle, Juan de Zabaleta et Francisco Santos et les études, en cours de publication, du professeur de l'Université de Valence, D. José Deleito y Piñuela, sur le Madrid de Philippe IV.

(129) Ces mots « *trucha* », « *bacallao* », « *perdices* », « *ranas* » sont des termes d'argot pour désigner des femmes de mauvaise vie (comparer avec la scène VI de l'acte II de : « *El Burlador de Sevilla y Convidado de piedra* », de Tirso de Molina, où Don Juan et le marquis de la Mota se livrent à une revue satirique des femmes de Séville, qu'il faudra rapprocher d'un passage analogue, sur les femmes de Florence, dans « *Quien cae no se levanta* », également de Tirso). Pour ce qui est de la vie des courtisanes à Madrid, on lira avec profit la scène III de l'acte I de « *La Verdad sospechosa* », dialogue entre D. García et Tristán. Dans « *Le Menteur* » Corneille a transporté cette scène à Paris, sur la Place Royale, mais le poète français, en voulant éviter la prolixité et les redites, est tombé souvent dans la sécheresse. — Les expressions : « *godeñas* » (riches) et « *marcas* » (filles publiques) appartiennent également à l'argot.

Esto con hilo de pita
tan sútilmente lo hilvanan,
que pasan plaza de venas
los hilos, cuando los mascan.
Esto cubren lindamente
con dulce y picante salsa;
viene a su tierra el soldado,
y a Italia de bella alaba;
que dan de comer a pasto
por tres reales mesa franca (130).
¿Hay cosa que imite más
del buen Madrid a las damas,
compuestas de más mixturas
que un órgano, y disfrazadas (131)
con la salsa del vestido,
(mejor la llamaras falsa) (132)?
Cuitado del que manduca
hilos, y aun hilas, y masca
entre el ámbar y la seda
solimán, azogue y zarza (133).

DON LUIS. Con eso se caen tan presto
los cabellos y las barbas.....
Limón, en hacer discursos
nadie en el mundo te iguala.

DON JUAN. No hagáis cuenta de él, que es loco.

DON LUIS. Ahora bien, ¿nada os agrada?
Yo os quiero llevar a ver
una bellísima dama.

LIMÓN. Ver dice a oír : muy bien dice;
pero bastará, si habla,
para que vuelvas contento.

DON LUIS. Guía, Dionís, al Alcázar,
hacia San Miguel el Alto.

DON JUAN. Rogaros, don Luis, pensaba

(130) L'enthousiaste description des « *Osterie* » italiennes — voir à ce propos l'éloge qu'en fait Cervantes au commencement du « *Licenciado Vidriera* » : « *dibujóle dulce y puntualmente el* « *aconcha patrón* », « *pasa acá manigoldo* », « *venga la macarela, li polastri e li macarroni* », *etc.* — était alors un lieu commun de la littérature espagnole, car, en cette Espagne — qui possédait, de l'Italie, la Sicile, Naples, la Sardaigne et le Milanais — il n'était rien de comparable à la plantureuse abondance et à la bonne chère italiques. Voir les « *Ricerche Ispano-Italiane* » de Benedetto Croce (Napoli, 1898).

(131) « *Órgano* » a ici le sens, que donne le « *Diccionario de Autoridades* », d'appareil spécial dont on se servait alors pour, au moyen de plusieurs tuyaux de zinc, rafraîchir, par de la glace, les boissons.

(132) Jeu de mots, assez banal, sur « *salsa* » et « *falsa* ».

(133) Ces différents fards ou teintures (« *zarza* » en désigne une et aussi un sudorifique) étaient, avec beaucoup d'autres, en usage parmi les « *cortesanas* », et aussi les « *damas* » de Madrid et autres villes d'Espagne.

que fuésemos hacia allá;
que cierta dama me manda
que, pues de la cárcel salgo,
esta noche a verla vaya.

DIONÍS. Por aquí saldremos bien
a Zocodover.

LIMÓN. ¡Qué plaza
la de Madrid (184)!

DON JUAN. Calla, loco.

LIMÓN. ¿Por qué viene a ser honrada
una ciudad?

DON LUIS. Por la gente
ilustre que la acompaña.

LIMÓN. Ninguna iguala a Madrid,
pues salen cada mañana
a su plaza mil hidalgos.

DON JUAN. Pues ¿a quién hidalgos llamas?

LIMÓN. A dos mil esportilleros,
hidalgos de la Montaña,
que pueden dar sangre y vino
a cien ciudades de España (185).

DON LUIS. Por la variedad, hermosa
Naturaleza se llama (186).

LIMÓN. Por la novedad también;
que Madrid es nueva y varia.
Es gente tan novelera,
que suele alquilar ventanas
solamente para ver
cómo se quema una casa.

DON LUIS. ¿Estuviste mucho en él?

LIMÓN. Poco; pero no me holgara

(184) La « *Plaza Mayor* », rebâtie de 1617 à 1619, servait aux grandes fêtes publiques : « *toros* », « *autos de fe* », etc. Il semble que Lope n'ait introduit cette longue digression sur Madrid que pour plaire à son auditoire populaire... et permettre à Don Juan et à Don Luis d'arriver au pied des balcons de Leonarda. En fait, nos deux gentilshommes se bornent à aller et venir sur la scène, jusqu'à ce qu'au vers 1648, Don Juan s'écrie : « *¡Ha de la reja!* » — l'une des formes de l'exclamation en usage pour attirer l'attention d'autrui.

(185) Ces prétendus hidalgos « *linajudos* » — tel est le mot inventé par Quevedo pour les désigner — des Asturies et de la région de Santander venaient à Madrid pour y exercer d'humbles offices : commissionnaires, savetiers, cabaretiers, marchands de combustibles, débitants de boissons en plein air, etc. On verra, au vers 1625, que les Galiciennes servaient de filles de service dans d'analogues conditions.

(186) Lope a cité cet adage italien au vers 179-180 de son « *Arte Nuevo* » :

« *Buen ejemplo nos da Naturaleza*
Que por tal variedad tiene belleza ».

En italien, la forme courante est : « *Per molto variar Natura è bella* ». L'origine exacte d'un tel adage est inconnue : cf. Diez-Canedo, « *Revista de Filología Española* », III (1916), p. 168-170.

más si hubiera, peregrino,
visto cuanto pinta el mapa.
¡Tánto señor, tánto grande,
honra del mundo, que bastan,
¡pesia a tal! a hacer mil hombres
por las letras y las armas!
¡Tánta dama, tánto coche,
donde eternamente andan
coche acá, coche acullá,
maldiciéndolos quien pasa!
A cual el cuello jaspean,
a cual un ojo le tapan
con lodos de perejil,
que fueron carnero y vaca (187).
¡Tanto letrado en los patios,
tanto pleitista en las salas,
tantas plumas en provincia
cercadas de tantas varas (188)!
Pierdo de contento el seso.

DON JUAN. ¿Y de caro no le alabas?

LIMÓN. ¿Es porque no hay hosterías
que cosan como en Italia (189)
¿Hay cosa como un budelo (190),
albondiguilla, tajada,
estofado y picadillo,
casi entera la sustancia?
Común reparo a la vida,
remedio de toda falta;
Si bien, entre tantas sobras,
Ví una falta de importancia.
Detrás de la puerta en uno
ví un día una piedra, parda,
y pensando que sería

(187) La mode des carrosses traînés par des mules — chez nous, le duc d'Epernon, amiral de France et l'un des mignons d'Henri III, fut le premier à aller au Louvre en carrosse, en 1607 — était une des grandes curiosités de la jeune capitale. Comme la saleté des rues, dépotoir de toutes les ordures imaginables, était extrême et qu'on ne se gênait nullement pour y faire ses nécessités (« *lodos de perejil* ») en plein jour, cette allusion des vers 186-187 — à comparer à celle des vers 1620 et suivants — n'avait rien d'extraordinaire. Les carrosses avaient été introduits en Espagne par Charles-Quint, à la mode de Flandre.

(188) Il s'agit des plaideurs qui, avec leurs chapeaux à plumes, assiégeaient les salles du tribunal civil (« *provincia* »), parmi les officiers de justice portant l'insigne de leur juridiction (« *vara* »).

(189) « *Cosan* » est l'équivalent du « *hilvanan* » des vers 1529, et se rapporte à l'habileté des hôteliers italiens pour combiner les mets les plus hétéroclites en un chef-d'œuvre culinaire.

(190) « *Budelo* », de l'italien : « *budello* », signifie : « *des tripes* », — les populaires « *callos* » des guinguettes castillanes modernes.

de recibir vino y agua; —
oyó el ruido y me dijo
una gallega en voz alta
« ¿No ve que se muele ahí
El perejil y mostaza? »
Hágome Adán sin higuera
y digo : « Vuestra es la falta,
pues rétulos no poneis
a las cosas desta casa. »

DON LUIS. Llegado habemos, don Juan.
Ésta es la casa. Aquí aguarda.

DON JUAN. ¿La de estos balcones?

DON LUIS. Sí.
Yo llego.

DON JUAN. (*Ap. a Limón*) Extraña desgracia

LIMÓN. ¿Cómo, señor?

DON JUAN. Ésta es
la casa que aquella dama
me dijo, y tiene la seña
en las primeras ventanas.

LIMÓN. Linda burla.

DON JUAN. Para mí,
por Dios, que ha sido pesada.

LIMÓN. No importa; que su dinero
le cuesta.

DON JUAN. Cuéstame el alma.

LIMÓN. ¿Quién será aquesta mujer?

DON JUAN. Pues don Luis la sirve y habla,
por lo menos será hermosa.

LIMÓN. Mejor es si no te casan.

DON JUAN. ¡Ha de la reja!

ESCENA XI

Sale Leonarda *a una ventana en lo bajo* (191).

LEONARDA. ¿Sois vos?

DON LUIS. Yo soy.

LEONARDA. Mi bien; ¡quién pensara
tanta dicha!

DON LUIS. Antes es mía.

LEONARDA. ¿Cómo estáis?

DON LUIS. Como quien halla
la vida en vuestro favor.

(191) Leonarda apparaît à une ouverture pratiquée dans la toile de fond, à la hauteur d'un rez-de-chaussée.

DON JUAN. (*Ap. a Limón*) ¿Que don Luis, Limón, me traiga,
por la dama a quien yo sirvo,
a guardarle las espaldas?
LIMÓN. Mira que puede ser otra.
DON JUAN. ¿Cómo, si las señas claras
están diciendo que es ella?
LIMÓN. Consuélame en tu desgracia
lo que he visto hablar un día
por una ventana baja;
que esto de alzar la cabeza
y topar damas con barbas
es desatinado agüero.
DON JUAN. ¿Qué haré para que se vaya
y pueda quedarme yo?
LIMÓN. Daré voces que me matan,
y echaré a correr.
DON JUAN. Bien dices.
LIMÓN. (*Da voces*) ¡Que me matan! ¡Fuera! ¡Aguarda!
(*Vase.*)
DON LUIS. ¿Qué es esto?
DON JUAN. Alguna pendencia.
DON LUIS. Voy a ver lo que es. (*Vase.*)

ESCENA XII

DON JUAN. Repara,
ingrata, un poco en las rejas.
Don Juan de Aguilar te habla.
LEONARDA. ¿No era don Juan aquel hombre
que me hablaba?
DON JUAN. El que te hablaba
era don Luis de Ribera.
LEONARDA. ¡Ay, mi señor! ¡que engañada
le hablé por ti!
DON JUAN. ¿Cierto?
LEONARDA. Cierto.
DON JUAN. Vuelto me has al pecho el alma.
¿Sírvete don Luis?
LEONARDA. No sé
si me sirve o si me cansa.
DON JUAN. No le trates mal, mi bien;
que es puerto de mi esperanza.
Mas ¿cuándo tengo de verte?
LEONARDA. Yo pienso verte mañana.
DON JUAN. ¡Que ame sin saber a quién!
Triste voy.
LEONARDA. Ya vuelven; calla.

ESCENA XIII

Salen DON LUIS, LIMÓN *y* DIONÍS.

DON JUAN. Pues ¿cómo fué?
DON LUIS. Yo ¿qué sé?
Yo oí que estas voces daban,
y acudí a ver lo que era.
DIONÍS. Sería en alguna casa.
DON LUIS. ¿Qué hay, don Juan?
DON JUAN. Desde la reja
me preguntó aquella dama
que dónde fuisteis. Yo dije...
DIONÍS. Gente por la calle pasa.

ESCENA XIV

Sale DON FERNANDO, *de noche.*

DON FERNANDO. ¿Qué es esto? ¡A las propias puertas
de mi casa tantas armas,
tanta rebozada gente!
¿Si para matarme aguardan?
¿Si son deudos de don Pèdro?
DON LUIS. ¿Quién va?
DON FERNANDO. Quien viene a su casa.
DON LUIS. Pase adelante.
DON FERNANDO. No puedo,
sin saber a qué se paran
a estas rejas.
DON LUIS. (*Ap.*) Ya conozco.
Don Juan...
DON JUAN. ¿Qué es lo que me mandas?
DON LUIS. Vámonos de aquí.
DON JUAN. ¿Por qué?
DON LUIS. Porque es de este hidalgo hermana
la dama de estos balcones.
DON JUAN. Justo respeto.
DON LUIS. Esto basta.

(*Vase don Luis.*)

ESCENA XV

DON JUAN. Limón, todo va perdido.
LIMÓN. Pues ¿qué dice nuestra daifa (192)?
DON JUAN. ¿Qué? Que la sirve don Luis.
LIMÓN. ¿Qué importa, si no te trata
materia de casamiento?
¿Mas no le has visto la cara?
DON JUAN. No, porque, con artificios,
no había luces en la sala.
LIMÓN. Y ¿la quieres?
DON JUAN. Y la quiero.
LIMÓN. Necedad.
DON JUAN. Díselo al alma.
(*Vanse don Juan y Limón.*)

ESCENA XVI

DON FERNANDO. Si no me engaño, con don Luis venía (193)
don Juan, cuya amistad le habrá traído
a ver las damas, o la hermana mía,
de que por dicha yo la culpa he sido.
Mas toda es loca y vana fantasía;
que los celos parecen al rüido
que forma el agua en los arroyos llenos,
que adonde suena más, corre con menos.
Apenas entro, y al encuentro sale,
cuando sale también la blanca aurora.
Aquí disculpa con mi honor no vale.
(*Sale Leonarda.*)
Leonarda, ¡ tú por acostar ahora!
LEONARDA. Como no puede haber amor que iguale
al que te tiene el alma, de hora en hora,
mirándole por esta celosía,
piadoso el cielo ha despertado el día.

(192) Mot irrévérencieux, cependant naturel sur la bouche d'un valet.

(193) Remarquez l'emploi des « *octavas* » (vers 1720-1775). — Lope, dans l'« *Arte Nuevo* », déclare que les octaves « *lucen por extremo* » dans les récits —, dont la gravité des vers de 11 syllabes — schéma : *abab abcc* — s'accommode bien à la situation présente. Remarquez aussi qu'il n'est pas question, dans cette pièce, de la mère de Leonarda et que c'est le frère de celle-ci — il avoue, au vers 1725, que ses « craintes » (« *celos* ») à son endroit sont vaines ! — qui veille sur son honneur. La « *comedia* » — de même que l'ancien théâtre de France et d'Italie — évitait de mettre en scène des mères et notre tragédie classique ne le fera guère que dans des occasions exceptionnelles (voyez « *Andromaque* », par ex.), où tout danger d'irrespect est exclu. On notera cet emploi spécial de « *celos* » aux vers 1725 et 1746. Ailleurs, aux vers 1750, 2959, 2999, 3015, p. ex., le vocable conserve son sens ordinaire (jalousie).

¿Adónde vas tan solo, cuando tienen
los deudos de don Pedro tal sospecha,
o qué defensa, si a matarte vienen,
para tantas espadas aprovecha?
No son galanes, no, que se entretienen,
los que el alba de aquí con rayos echa.
Traidores son, Fernando : por ti mira:
Descuidos mueven la fortuna a ira.

DON FERNANDO. Que vivas cuidadosa, a mi amor debes;
y pues es necedad callar contigo
en mis celos, pretendo que lo pruebes.

LEONARDA. ¿De quién los tienes?

DON FERNANDO. De don Juan, mi amigo.

LEONARDA. Pues ¿hele visto yo, cuando me lleves
por sospechas al bárbaro castigo
que suelen dar los celos?

DON FERNANDO. No he querido
antes de ahora despertar tu olvido (194).
Bien sé que no le has visto, si quien ama
no puede amar sin ver ni dar despojos;
por los oídos mira amor; la fama
por ellos da deleite o causa enojos.
El deseo de ver, amor se llama :
más miran los oídos que los ojos.
Quien sin mirar, interiormente mira,
ya tiene amor, pues por mirar suspira.
Preguntóme don Juan si yo sabía
el dueño de un retrato, y era tuyo.
¿Qué quieres que presuma?

LEONARDA. Que podría
desear como mozo saber cúyo.
Con otras joyas le envié aquel día,
por no tener dineros.

DON FERNANDO. Bien arguyo
de tu piedad que sin malicia fuese,
y que un retrato algún valor tuviese.

LEONARDA. Pues ¿no tiene valor un cerco de oro?

DON FERNANDO. Quien pone cerco, conquistar querría (195).

LEONARDA. Yo sé lo que conviene a mi decoro.
Cercar con oro es poca valentía.

DON FERNANDO. El sol trae de las Indias su tesoro;
en quicios de cristal el alba al día
abrió la puerta. Vamos, y perdona.

LEONARDA. Quien tiene celos ama.

DON FERNANDO. Amor me abona.
(*Vanse.*)

(194) « *Réveiller un souvenir qui doit être oublié* ».
(195) Jeu de mots sur le double sens de « *cerco* » (« *cadre* » et « *siège* »).

ESCENA XVII

Salen DON JUAN *y* LIMÓN.

DON JUAN.
Apenas la blanca dama
en el ajedrez del cielo
la pieza negra, que el velo
sobre la tierra derrama,
cautivó con tal destreza,
y las estrellas ganó,
cuando el papel escribió
nuestra encubierta belleza,

LIMÓN.
Habiéndote visto ya,
bien sé que te ha de querer;
pero querer tú, sin ver,
mil pesadumbres me da.
Yo no entiendo si es el cielo (196),
señor, ajedrez de estrellas,
ni si va la noche entre ellas
en su coche ni en su velo;
porque no me persuado
que, los días ni las noches,
permitan los cielos coches
en su silencio sagrado.
Ni sé si es la blanca dama
el alba que al mundo alegra,
la noche la pieza negra,
a quien cautiva y desama.
Pero apenas por el suelo,
con la voz como un canario,
pregonaba letuario (197)
un redomado mozuelo,
y apenas en estas eras
cantaron los negros grillos,
y orinales y jarrillos
salieron por sus troneras (198),

(196) Limón est ici dans son rôle de « *gracioso* » en parodiant, pour faire rire le vulgaire, les envolées lyriques de son maître.

(197) Comme, aujourd'hui, les marchandes de beignets (« *¡la buñolera, la churrera!* ») parcourent, le matin, les rues de Madrid, à cette époque de robustes gars — des Français, au témoignagne de Lope dans « *El Acero de Madrid* », I, scène XIII — y passaient, criant leur « *letuario cordial* » (tranche de jambon qu'on arrosait d'eau-de-vie : *cf.* Quevedo, « *El Buscón* » ; Tirso de Molina, « *Don Gil de las calzas verdes* », I, 2 et Lope, « *Porfiar hasta morir* », II, 14). La scène n'était pas sensiblement différente, à Tolède, de celles que nous décrivent les écrivains d'alors pour Madrid.

(198) On a dit (*note* 187) qu'il était d'usage de jeter, la nuit venue, — en criant : « *¡Agua va !* » — les excréments, solides et liquides, du haut des fenêtres, dans les rues des cités espagnoles, où les galants, allant à leurs rendez-vous, étaient souvent aspergés de cette peu odoriférante rosée.

cuando vi la bella Inés,
que por la reja sacaba
tanta mano, en que me daba
ese papel.

DON JUAN. Tú ¿no ves
que no duerme bien quien ama?

LIMÓN. Y tú ¿a quién amas?

DON JUAN. No sé.
Amor es dios, bien se ve.

LIMÓN. Suele quererse por fama;
pero tú ni aun ésta tienes.

DON JUAN. Quiero ser agradecido;
pero mayor mal ha sido,
si a considerarlo vienes,
el ser de don Luis la dama.

LIMÓN. Pregúntale a él quién es.

DON JUAN. Y ¿cómo podré, después
de saber cómo se llama,
disculparme con don Luis
de querer a quien él quiere,
si su historia me refiere?

LIMÓN. Ya que en un pecho vivís
por tan estrecha amistad,
fuera grande ingratitud
quitarle de su quietud.

ESCENA XVIII

Salen EL ALCAIDE, LEONARDA *e* INÉS.

ALCAIDE. Solo está don Juan: entrad.

LEONARDA. Dadnos lugar y perdón.

ALCAIDE. Vos os habéis empleado
con el galán más honrado
que ha entrado en esta prisión.
(*Vase.*)

DON JUAN. ¿Qué es esto?

LEONARDA El duende de Inés.

DON JUAN. Señora mía, ¿sois vos?

LEONARDA. No hablar anoche los dos,
de veros la causa es.

DON JUAN. Descubríos, por mi vida.

LEONARDA. Por vuestra vida lo haré.

LIMÓN. ¡San Blas!

DON JUAN. (*Deténgale el manto*)
Tened, porque esté

toda el alma apercibida (199).
Esmalte la blanca aurora
los balcones orientales;
la tierra en puros cristales
vuelva el aljófar que llora;
canten las aves que mudas
tuvo la noche en su frente;
y a los indios de occidente
huya con plantas desnudas;
apercíbanse los prados
a producir nuevas flores;
los soñolientos pastores
saquen sus blancos ganados;
rompan su rojo arrebol
las nubes del azul velo;
alégrense tierra y cielo:
¡albricias! que sale el sol.
(*Descúbrala él mismo.*)

LEONARDA. Bien sé que os habréis burlado.
Mal os habré parecido;
lo que se espera no ha sido
lo mismo que imaginado.
Ya sé que os querréis llamar
a engaño, porque el amor,
como es niño, por menor
puede este pleito ganar.
Paréceme que tenéis
desengaño y cortesía.

DON JUAN. Tengo el amor que tenía,
que es el mismo que sabéis,
y luego el que fué forzoso
de veros, cuya hermosura
os hizo a vos tan segura,
y a mí me hizo tan dichoso.
Con tan alta presunción
os levantasteis al cielo,
que se ha quedado en el suelo
mi propia imaginación.
No imaginé estrellas yo,
no sol, no rosas tan bellas;
y aquí hay sol, rosas y estrellas.
Pero al fin me sucedió
como al mal pintor que copia
de perfecto original:
fuí ignorante, copié mal:
vos sois la pintura propia.

(199) On a déjà, à l'*Introduction*, attiré l'attention sur la délicatesse poétique de cette scène d'amour.

LIMÓN. Acabada esa oración,
¿podrá Limón ver tantito?
LEONARDA. Pareceréte muy mal
para las cosas que has visto
en aquella gran ciudad.
LIMÓN. Perdón por el suelo os pido
de cometer contra vos,
señora, el mayor delito.
LEONARDA. ¿Contra mí?
LIMÓN. Sí, que pensé
que érades vieja; que ha sido
en el duelo de mujeres
una infamia de las cinco (200).
La primer palabra es boba;
que una boba, por Dios vivo,
que trae, cuando ángel sea,
un diablo por sobrescrito.
La segunda es sucia : cosa
que cuando yo la imagino,
lavo mi imaginación
y la jabono en el río.
La tercera, interesable;
la cuarta, no se la digo ;
porque si la quinta es vieja,
es de los tiempos castigo.
LEONARDA. En fin, Limón, ¿presumiste
que engañar a don Juan quiso
mi amor con algún enredo?
LIMÓN. Tu edad son lindos hechizos.
Dijo allá en sus *Rimas* Lope,
soneto setenta y cinco,
por una medrosa dama
que consultaba adivinos,
que si amaneciese el alba
con los dos labios teñidos
en púrpura, y las mejillas
en rosa o claveles finos,
que estuviese muy segura
de ser amada (201).
DON JUAN. Yo he visto
todo el mundo en ese rostro.

(200) Lope, qui annonce « cinq infamies », ne précise pas, par délicatesse, la quatrième; mais tous ses auditeurs savaient — tant le vocable et la chose étaient et sont encore courants en Espagne, — parfaitement ce qu'il voulait dire. — Traduire le « *cuando* » du vers 1903 comme s'il y avait : « *aun cuando* ».

(201) Le sonnet en question se trouve dans « *La Hermosura de Angélica* » (Madrid, 1602), mais sous le n° 72. Il est également dans les « *Rimas* », parues à Séville en 1604. En voici le texte (car la citation de Limón est, naturellement

LIMÓN. Así dijo Velasquillo (202),
y estaba por preguntarte
por un rocín que he perdido.
LEONARDA. Cual soy, don Juan, ya soy vuestra.
LIMÓN. ¡Qué lindo serafinito!
Ven acá, Inés, ¿no anduvieras
cubierta tú de un soplillo,
para hacerme desear
ese ilustre frontispicio?
¡Bien haya quien hizo sayas!... (203).
Yo me entiendo.
INÉS. Yo no he sido
dama, Limón; que ya sabes
que como tú sirves, sirvo.
LIMÓN. ¿Tienes dineros?
INÉS. Ni un cuarto.
LIMÓN. Pues ¿en qué he de hablar contigo,
mientras que juegan facciones
aquellos dos cupidillos?
INÉS. En casamiento.
LIMÓN. ¿Yo miento (204)?

inexacte), qui offrira à nos jeunes hispanisants un exercice utile de traduction :

« *Deja los judiciarios lisonjeros,*
Lydia, con sus aspectos intricados,
sus opuestos, sus trinos, sus quadrados,
sus planetas benévolos o fieros :
las hierbas y caracteres ligeros
a Venus vanamente dedicados,
que siempre son sus dueños desdichados,
y recíproco amor, quando hay Anteros.
Sin duda te querrán, si eres dichosa :
la verde edad es bella geomancía,
si sabes, tú sabrás, si eres dichosa.
Toma un espejo al apuntar del dia ;
y si no has menester jazmín, ni rosa,
no quieras más segura Astrología. »

(202) Il y eut au moins deux bouffons du nom de Velasquillo : ce doit être du premier, qui le fut de Charles-Quint, qu'il s'agit ici : *cf.* J. de Timoneda, « *Alivio de Caminantes* » (1576) et les « *Cosas de España* » (Sevilla, 1891-92) de Zarco del Valle et du Comte de las Navas (« Espinosa y Quesada »), p. 107.

(203) Le costume féminin se composait alors généralement d'un « corps-de-jupe » — le corsage moderne — et d'un « bas-de-jupe » — la jupe actuelle. Le premier s'appelait « *cuerpo* », le second « *saya* ». Pour sortir, les dames mettaient une « *basquiña* » sur leur « *saya* » et un « *sayuelo* » — sorte de casaque — sur leur « *cuerpo* ». Le noir « *manto* » surmonté de la « *mantilla* », ou du « *velo* » achevaient cet accoutrement, sous lequel l'aspect physique disparaissait et où la face même de la femme, de la « *tapada* » classique, était dissimulée.

(204) Jeu de mots facile avec « *casamiento* » et le verbe « *mentir* », d'un usage courant sur les lèvres du « *gracioso* ». Dire « *casamiento* » — nous apprend Julián Armendáriz (1585?-1614) dans sa « *comedia* » : « *Las Burlas veras* » (édition Rosenberg, Philadelphia, 1917), vers 1816-17, — était alors « *lo mismo que miento en casa* ».

INÉS. En que te cases conmigo.
LIMÓN. No, no; que tomé lecciones
de un cierto vecino mío
que le daba a su mujer
por cualquier enojo niño
con un borceguí.
INÉS. ¡Melindre!
LIMÓN. No mucho, a lo que imagino,
que tenía un canto dentro.
INÉS. ¡Guarda!
LIMÓN. Por eso lo digo.
LEONARDA. ¿Quién entra?
DON JUAN. Cúbrete presto.
LIMÓN. Es don Luis.
INÉS. Mas ¿a qué vino (205)?

ESCENA XIX

DON LUIS, EL ALCAIDE, UN ESCRIBANO, DIONÍS.

DON LUIS. Albricias, señor don Juan.
DON JUAN. Aunque preso, estoy corrido
de no tener más que amor.
DON LUIS. Bien os le merece el mío!
¿Damas?
DON JUAN. Sí, señor.
DON LUIS. A ver.
DON JUAN. Detenéos, os suplico;
que es gente de casamiento.
LIMÓN. Eso se entiende contigo;
pero hacia acá, no con *michis* (206).
DON LUIS. ¡Buenos ojos!
DON JUAN. No he podido
hasta agora merecerlos.
LIMÓN. (*Ap.*) Y los de Inés, ¿no son lindos?
DON LUIS. Ya, señora, que aquí os veo,
a vos las albricias pido
de que esté libre don Juan.
¿Qué me dais?

(*Alargue la mano y déle una sortija sin hablar.*)

(205) Ici, *Luis* est monosyllabe, comme aux vers 1820, 2559, *etc.*; mais on l'employait aussi comme bissyllabique, fréquemment.

(206) Ce « *michis* » est un latinisme.... à la Limón. Il représente le latin : « *mihi* », alors généralement graphié : « *michi* » comme « *nihil* » s'écrivait : « *nichil* ».

!Bueno! ¡Un anillo
con un diamante... y callando !
Pues yo le tomo, ofendido
de que calláis por venganza.

(*Vanse las dos.*)

DON JUAN. Basta; que por vos se han ido.
Debéislas de conocer.
DON LUIS. Agravio me han hecho.
DON JUAN. El mío
no puede llamarse agravio,
porque el mayor enemigo
que tengo me saque el alma,
si hasta agora las he visto
ni sé el nombre.
DON LUIS. Así lo creo.
Venid a comer conmigo,
pues ya tenéis libertad.
DON JUAN. Antes, señor, la he perdido,
pues vengo a ser vuestro esclavo.
DON LUIS. Yo soy, don Juan, vuestro amigo. —
Dadle vos el mandamiento
al alcaide.
ESCRIBANO. No he querido
darle sin el parabién.
DON JUAN. (*Dale un bolsillo.*) Con esto puedo serviros,
y esta cadena al alcaide.
ALCAIDE. Aunque preso os he tenido,
yo soy vuestro desde hoy.
LIMÓN. El oro hace fuertes grillos.
DON JUAN. ¿Qué te parece, Limón?
¿Puedo amar después que he vist
LIMÓN. Agora sí; que sin verla.
fué notable desatino.

ACTO TERCERO

ESCENA PRIMERA

Salen DON JUAN, DON FERNANDO *y* LIMÓN.

DON FERNANDO. ¡Así por la calle pasa
quien debe amor!

DON JUAN. Ya quería
partirme; que no sabía,
como extraño, vuestra casa.

DON FERNANDO. Pues bien conocida es
por sus antiguos blasones.

DON JUAN. Conocer obligaciones
es la prisión de mis pies.
Tan preso me estoy agora.

DON FERNANDO. Mostradlo en que preso estéis
en mi casa, pues sabéis
que toda os sirve y adora.
No habéis de salir de aquí.
Aquí habéis de descansar;
que os quiero yo regalar.

DON JUAN. No le hay mayor para mí (207)
que haberos servido.

DON FERNANDO. Fuera
ingratitud no serviros.

DON JUAN. Es fuerza el irme.

DON FERNANDO. Aunque el iros
en vuestra mano estuviera,
no os dejara la prisión
de mi amor, en que ya estáis,
pues por preso os confesáis.

DON JUAN. Conozco la obligación.

DON FERNANDO. Los días que habéis estado
por mí en la cárcel, es justo
que aquí lo restaure el gusto
de haberos yo regalado.
Conoceréis una hermana
que tengo, que quiere veros,

(207) Ce « *le* » se rapporte à « *regalo* », implicitement contenu dans « *regalar* ».

y la parte agradeceros
de esta prisión (208).

LIMÓN. Cosa es llana
que tendréis guardada en casa
la mula en que os arrugasteis (209),
cuando al buen don Juan dejasteis
con las manos en la masa.
Decidnos de ella; que hay hombre
que hasta de una mula parda
saber el suceso aguarda,
la color, el talle y nombre;
o si no, dirán que fué
olvido del escritor (210),
como el cuento de un pintor.

DON FERNANDO. ¿Cómo fué?

LIMÓN. Yo lo diré.
Mandóle pintar la Cena
un hidalgo bachiller,
y acabada, fuéla a ver,
y hallóla de gente llena.
Trece apóstoles contó,
y dijo muy espantado :
« Todo este lienzo está errado,
no pienso pagarle yo.
Un apóstol aquí está
de más. » Y el sabio pintor
dijo : « Llevadla, señor;
que éste, en cenando, se irá.
Hombre de regla y compás,
ingenio de hilo de pita,
tu puntualidad permita
que haya un apóstol de más » (211).

(208) « *Vous remercier pour le rôle par vous joué dans cette incarcération.* »

(209) « *Arrugarse* » signifie ici : « *se disloquer, s'échiner* » (mot-à-mot : *se détendre* », comme dans « *Garcia del Castañar* », de Rojas Zorrilla, où Bras (vers. 779) parle de son outre distendue (« *arrugado* »), à force d'y avoir bu).

(210) Allusion — elle montre que Lope prend, cette fois, parti pour Cervantes qui est mort — au passage du « *Don Quichotte* », 1re *Partie*, ch. XXIII, où Cervantes fait descendre Sancho de son âne, que vient de lui voler Ginès de Pasamonte. On admet généralement qu'il s'agit ici d'un lapsus de composition, justifiable, mais dont le détail n'est pas de cette *note*. Dans la « 2e *Partie* » du « *Don Quichotte* », ch. III, l'auteur se moque spirituellement de cette erreur, qu'il attribue plus loin, ch. XXVII, aux imprimeurs. En effet, il avait essayé, encore qu'incomplètement, de la corriger, dans la 2e édition de la 1re *Partie*.

(211) Cette historiette est déjà dans le recueil dit « *Sobremesa y Alivio de Caminantes* », publié vers 1562 par le libraire et compilateur valencien Juan de Timoneda. L'expression : « *ingenio de hilo de pita* » au vers 2057 — voir le vers 1528 et « *La Niña de plata* », acte I, sc. IV — semble indiquer : « *un esprit méticuleux* ». On sait qu'avec les fibres des feuilles de la « *pita* » (agave), on fabrique du fil.

DON FERNANDO. La mula, señor Limón,
la maleta y el cojín,
están guardados.
LIMÓN. En fin
hacemos de ella mención.

ESCENA II

Salen LEONARDA, LISENA *e* INÉS.

LEONARDA. Una huéspeda he traído
que nos honre, aunque a pesar
suyo.
DON FERNANDO. Quiéroosla pagar
con el huésped que ha venido.
LIMÓN. (*Ap.*) ¡Jesús! ¿Qué es esto?
DON JUAN. (*Ap. a Limón*) ¡Ay Limón!
Es hermana de Fernando.
LIMÓN. De eso me estoy admirando.
DON JUAN. ¡Qué notable confusión!
LISENA. Cuando ya los enemigos
entran por discursos varios
en casa de sus contrarios,
cerca están de ser amigos.
DON FERNANDO. ¿Cómo mi dicha ha vencido
vuestra ingratitud, Lisena?
LISENA. Por ser la ocasión tan buena,
y haber Leonarda querido.
Yo no he estado mal con ella;
con vos sí : traidor sois vos.
DON JUAN. (*Ap. a su criado*) ¿No es muy hermosa?
LIMÓN. Por Dios,
que es cristalina doncella.
En fin, tu misma fortuna
te trae de los cabellos.
DON JUAN. Parecen sus ojos bellos
dos soles en una luna.
LEONARDA. (*Ap. a su criada*) ¡Ay Inés! ¿Qué mayor dicha?
Don Juan en casa.
INÉS. El amor
corresponde con favor,
la fortuna con desdicha (212).
DON JUAN. (*Ap. a Limón*) ¿Qué haré, Limón?
LIMÓN. Disimula.

(212) « *L'amour et la faveur vont ensemble, comme la bonne et la mauvaise fortune.* »

DON JUAN. Estoy loco, estoy turbado.
Mírala bien.
LIMON. Heme holgado
que pareciese la mula,
tanto por cumplir con ella
alguna mular memoria,
como que al fin de la historia
no nos pregunten por ella (213).
DON FERNANDO. Hermana, este caballero
es el que estuvo en prisión.
Ya sabes la obligación :
libre está, servirle quiero.
Háblale, muéstrate humana.
La vida le debo.
LEONARDA. En todo
le serviré.
DON FERNANDO. De este modo
cumple un hombre noble, hermana,
con tan justa obligación.
LEONARDA. ¿Qué me dices de Lisena?
DON FERNANDO. Que pienso que de mi pena
viene a dar satisfacción.
LEONARDA. Señor don Juan, obligados
mi hermano y yo, como veis...
(*Ap. a él.* No os digo lo que sabéis;
que hay testigos no abonados),
os querríamos servir.
Entrad y reconoced
esta casa (214).
DON JUAN. Esa merced
no la puede recibir
menos amor que el que os debo,
y bien presumo que así
queréis que nazcan en mí
obligaciones de nuevo.
Ignorante me partía
de este favor; mi ventura
tantos juntos me procura,
que no parece que es mía;
y estaré, cuanto mandéis,
como quien es vuestro esclavo.
LEONARDA. El noble término alabo.

(213) Autre allusion malicieuse à l'âne de Sancho : *cf. note* 210.

(214) Formule de politesse espagnole, purement verbale, qui correspond aux modernes « offres de la maison », qu'il faut, naturellement, se garder de prendre trop au sérieux, pas plus que le fameux: « *¡ A la disposicion de usted !* » Néanmoins, la bonne hospitalité, la franchise de l'accueil espagnols sont le plus souvent très réels. Voir la *note* 216.

Como quien sois procedéis.
DON FERNANDO. Venid, Lisena, a tomar
la posesión como dueño (215)
de esta casa.
LIMÓN. Amor es sueño
del alma.
DON FERNANDO. ¡Plaza, lugar (216)!
LISENA. (*Ap.*) Vine por paz, llevo enojos :
todo en guerra se ha trocado,
pues don Juan veneno ha dado
al corazón por los ojos.
(*Vanse don Fernando y Lisena.*)
LEONARDA. Entra, mi bien; que también
hoy tomas la posesión.
DON JUAN. El alma y los ojos son
de tus bellos pies, mi bien. (*Vanse.*)
LIMÓN. ¿Vuesamerced no me dice (217)
cualque cosa (218)?
INÉS. Suya soy.
LIMÓN. Dentro de su casa estoy.
INÉS. Por él lo que pude hice.
LIMÓN. ¿Sabe de la mula?
INÉS. No.
LIMÓN. Pues ¿en qué la he de llevar,
si nos vamos a casar
donde la mula nació?
INÉS. Pierda al casamiento el miedo.
LIMÓN. Ya sé la paz de Castilla (219).
INÉS. A pícaro de Sevilla...
LIMÓN. A fregona de Toledo (220)...
(*Vanse.*)

(215) Voyez, sur « *dueño* », les *notes* 61 et 110.

(216) Ces mots s'adressent aux serviteurs. Le maître de la maison précédait les visiteurs pour « laisser ceux-ci en possession » de sa demeure : voir la *note* 214.

(217) Ce « *Vuesamerced* » est, ici, naturellement, d'une comique ironie — *cf.*, au vers 533, un « *Su merced* » analogue : — mais, au vers 661, il est tout à fait à sa place sur les lèvres de l'Alguazil. On a dit, *note* 5, qu'entre gens de la bonne société, c'est la forme « *vos* » — avec le verbe à la seconde personne du pluriel — qui dominait dans cette « *comedia* ». C'était, à cette époque, cependant, une manière de parler extrêmement familière, la forme de courtoisie étant : *vuestra* (ou « *vuesa* ») *merced* », parfois contractée (*cf.* Juan de Luna, « *Diálogos familiares* ». Paris, 1619) en : « *Vuesacé* », « *Usarcé* », d'où le moderne : « *usted* ».

(218) « *Cualque* », archaïsme, encore en usage aujourd'hui dans certaines localités d'Espagne, pour « *cualquier* (*alguna*) *cosa* ».

(219) « *Je sais la façon de mettre la paix en Castille...* ». Il a assez insisté — il vient encore de le faire aux vers 2149-2150 — sur sa qualité d'Andalou pour plaisanter sa « *fregona* » castillane avec cette allusion au « baiser de paix » ou au mariage, ce « *remedio de Castilla* » du « *Mejor mozo de España* », acte III, scène XXV.

(220) Les vers 209 et 220 sont le commencement de deux adages de l'époque; quelque chose comme notre proverbe ; « *A bon chat, bon rat.* »

ESCENA III

Entran DON LUIS, DIONÍS.

DON LUIS. No puedo más; que tiene amor licencia.
DIONÍS. No es amor el que ofende, antes se llama
porfía.
DON LUIS. Anda el deseo en competencia
del honor.
DIONÍS. Ése suele amar quien ama.
No puede ser honesta diligencia
la que ofende la fama de su dama.
Quien te viere en su calle dirá luego
que de hacerte favor nació tu fuego.
DON LUIS. No fuera fuego amor, si sólo obrara
por especulativo entendimiento,
y honrosa la razón pone en la cara
libertad de conciencia al pensamiento.
DIONÍS. Quien ama bien, en sólo el bien repara
de lo que ama, que todo es fundamento;
que amor consiste en sólo amor; ni ama
quien quiere más su gusto que a su dama.
DON LUIS. Amor es un deseo.
DIONÍS. No lo niego.
DON LUIS. Sólo pretende el fin.
DIONÍS. Honestamente.
DON LUIS. ¿El deleite es amor?
DIONÍS. Natural fuego.
DON LUIS. Pues ¿no lo siente el alma?
DIONÍS. No lo siente.
DON LUIS. Luego ¿ama sólo el cuerpo?
DIONÍS. Su sosiego.
DON LUIS. ¿Qué causa es la inquietud?
DIONÍS. El bien ausente.
DON LUIS. Mientras que vivo en él, mi cuerpo es vida.
DIONÍS. El alma es cielo, la pasión vencida.

ESCENA IV

Sale DON JUAN.

DON JUAN. Desde la ventana os ví.
Don Luis, mi señor, ¿qué es esto?
DON LUIS. ¿No me viste en este puesto?
DON JUAN. No sé, por Dios, si fué aquí.
Como en Sevilla nací,

y nunca estuve en Toledo,
lo que no he visto, no puedo
decir, señor, que lo sé.

DON LUIS. Aquí, don Juan, aquí fué
mi amor.

DON JUAN. (*Ap.*) Y aquí fué mi miedo.

DON LUIS. Sabiendo que don Fernando
a su casa te ha traído,
a suplicarte he venido
que mires que muero amando.
Vida y honra aventurando,
te saqué de la prisión,
no por otro galardón,
mas de sólo hacer por ti;
porque nunca presumí
que tuvieras ocasión.
Donde está Leonarda, estás:
háblala de parte mía.
Preso estuve desde el día
que lo estuviste, y aun más
mi voluntad pagarás,
si agora lo estás por mí.
Preso de mi padre fuí
por sacarte de prisión:
dame tú, pues es razón,
la voluntad que te dí.
Dile, don Juan, la verdad,
aunque Leonarda también
sabe que la quiero bien,
y pagarás mi amistad.
Esto llamo libertad,
no porque no quiero ser
su prisionero, hasta ver
de la suerte que me trata;
que si por ti fuere ingrata,
no es ángel, sino mujer.

DON JUAN. Señor, yo estoy obligado
a servirte en cualquier cosa,
y aunque ésta es dificultosa,
es fácil a mi cuidado.
Fuíste de Leonarda amado,
y ¿no eres ya tan dichoso
porque su celo amoroso
te ha puesto en desconfianza?
¿Si es acaso por mudanza,
o acaso desdén celoso?
A mí me importa saber
el estado de tu amor;

que no quiero errar, señor,
lo que por ti puedo hacer.
Y pues que no he de poder
salir de esta obligación,
haré en aquesta ocasión
que te parezca amistad
perder yo mi libertad
por sacarte de prisión.
Yo la aventuro por ti (221);
algún día lo sabrás,
porque con no poder más,
cumple el deseo por mí (222).
como soy tu preso fuí,
y nunca más ni más preso;
antes, señor, te confieso
que haciendo aquesto por ti,
cuanto tú hiciste por mí
lo pago con grande exceso.

DON LUIS. Si no es de tu condición,
no quiero yo que lo hagas,
ni por fuerza satisfagas,
don Juan, a tu obligación.
Es regla sin excepción
la amistad.

DON JUAN. Así es verdad.
Vete; que en esta amistad
verás que después te admiras
que traté a mi amor mentiras,
y traté a tu amor verdad

DON LUIS. Con tu ocasión, bien podré
ver cada día a Leonarda.

DON JUAN. En mí tendrás una guarda
de obligación y de fe.

DON LUIS. Pues adviértela que iré,
diciendo que a verte voy.

DON JUAN. Tu preso como antes soy.

DON LUIS. Pues con esta confianza,
albricias de mi esperanza
a mis pensamientos doy. (*Vase.*)

ESCENA V

DON JUAN. Aquí puso fin mi dicha
a sus principios gloriosos.

LIMÓN. ¿Qué piensas hacer?

(221) « *La* » se rapporte à « *libertad* ».
(222) « *Dans ton impuissance sers-toi de moi pour parvenir à tes fins.* »

DON JUAN. Rendirme.
LIMON. ¿Rendirte?
DON JUAN. Y dejarlo todo.
¿Hay nube que se haya opuesto
a los rayos luminosos
del sol? ¿Hay fiera tormenta
que faltándole tan poco
del puerto, a dichosa nave
haya sumergido en golfo?
¿Hay tempestad que al villano
le haya llevado en agosto
las espigas ya en los trillos,
los haces en los rastrojos?
¿Hay agricultor que vea
llevar crecientes de arroyos
sus quietas flores y plantas,
como yo, con tánto enojo?
¡Ay, esperanza mía! ¡Ay, amor loco!
En medio del favor, ausencias lloro (223).
LIMÓN. ¿Cómo ausencias?
DON JUAN. Hoy me parto.
LIMÓN. ¿Qué dices?
DON JUAN. Que ya es forzoso.
Vamos a Madrid, Limón.
LIMÓN. ¡A Madrid!
DON JUAN. Pues dime, ¿cómo
seré de don Luis tercero (224)
con Leonarda, a quien adoro?
Pues serle traidor, advierte
cuanto desdice al decoro
de un hombre noble obligado.
Éste es el remedio solo.
Voy a despedirme de ella.
LIMÓN. Pues entretanto que pongo
las maletas... ¡Ay, Inés,
que no te verán mis ojos! (*Vanse.*)

ESCENA VI

Salen LISENA *y* LEONARDA.

LISENA. No os pongo en obligación (225);
de buena gana me quedo.

(223) On notera ces 2 vers de 11 syllabes, bizarrement intercalés entre la suite des vers de « *romance* » assonancés en *ó-e* (vers 2270-2303). Il semble que ce soit là une citation d'une poésie alors familière à tous.

(224) « *Tercero* » est ici un substantif : « *un intermédiaire, un médiateur* » et même : « *un entremetteur* ».

(225) « *Je vous épargnerai la peine de me le demander...* ».

LEONARDA. Si vos me quitáis el miedo,
entenderé la ocasión (226).
LISENA. ¿Quién es aqueste don Juan?
LEONARDA. Un amigo de mi hermano,
caballero sevillano.
LISENA. Él es discreto y galán.
En mi vida, juraré
que hombre tanto me agradó.
LEONARDA. ¿Y el muerto?
LISENA. Ya se olvidó
después que a don Juan hablé.
Leonarda, como los muertos
tienen la memoria fría,
los vivos andan de día
y con los ojos abiertos.
Si de sombra suelen ser,
por sombras no me gobierno;
que a la sombra y en invierno
no está bien una mujer.
¿Quieres saber qué es un muerto?
Mira un príncipe, y verás
que de él no se acuerdan más
que de un roble en un desierto.
Todos al que muere olvidan,
todos al que hereda van (227).
LEONARDA. ¿Y hereda acaso don Juan
a don Pedro?
LISENA. A que despidan
mis memorias su locura,
este caballero ha hecho
el cabo de año en mi pecho (228).
Hoy cubro su sepultura.
¡Ay, Leonarda, qué dichosa
fuera la mujer que fuera
su mujer!
LEONARDA. De esa manera
tú serás, Lisena hermosa,
la dichosa con don Juan.
LISENA. ¿Quieres casarme con él?
Daréte una joya.

(226) *« Puisque vous m'en enlevez la préoccupation, je saurai apprécier cette gentillesse de votre part. »*

(227) Lisena, qui montre cette absence de préjugés si caractéristique de la femme espagnole — bien qu'à l'étranger, on juge celle-ci de tout autre sorte à voir, chez nous, tant d'absurdes « romans espagnols » contemporains, composés par de pseudohispanistes — ne fait ici que gloser le proverbe, si réaliste, de son pays : « *el muerto al hoyo y el vivo al bollo.* »

(228) « *El cabo de año* », c'est l' « office du bout de l'an » pour le repos de l'âme d'un mort.

LEONARDA. En él,
Por gentilhombre y galán,
muchas han puesto los ojos;
pero no es buena elección
casar con lindos.
LISENA. No son
siempre ciertos los antojos.
Mate un hombre de buen talle,
y no regale un grosero.
LEONARDA. Hablarle en tu gusto quiero.
Mas, ¿qué dote piensas dalle?
LISENA. Diez mil ducados.
LEONARDA. Él viene.
Retírate.
LISENA. ¡Ay Dios! ¡Leonarda,
si me casases!
LEONARDA. Aguarda.
LISENA. ¡Qué lindo talle que tiene!
(*Vase.*)

ESCENA VII

Sale DON JUAN.

DON JUAN. Dicha, aunque desdicha, ha sido
hallarte en esta ocasión.
LEONARDA. Dichas por desdichas son
las que por ti me han venido.
DON JUAN. La mía no puede ser
mayor.
LEONARDA. La mía es sin nombre.
DON JUAN. Vengo a hablarte por un hombre.
LEONARDA. Yo a ti por una mujer.
DON JUAN. Don Luis me ha dicho, señora,
que yo te diga su pena.
LEONARDA. Y a mí me ha dicho Lisena
que te diga que te adora.
DON JUAN. Esto es por otro camino.
Ya sabes la obligación
de sacarme de prisión.
LEONARDA. Ya con celos desatino.
DON JUAN. No los tengas, pues me voy.
LEONARDA. ¿Adónde?
DON JUAN. A Madrid.
LEONARDA. ¡Ay triste!
Sólo a matarme viniste.
DON JUAN. Yo, Leonarda, el muerto soy,
pues no excuso la partida,

habiéndose declarado
un hombre que me ha obligado (229).

LEONARDA. Vete, y quítame la vida.

DON JUAN. Escucha mi historia (230),
hermosa Leonarda;
así tengas dicha
cuanta a mí me falta;
y verás por ella,
en desdichas tantas,
que son los efectos
hijos de las causas.
Fué a Sevilla un mozo
de bizarra traza,
que en esta ciudad
tuvó su crianza.
Barcos de Sevilla
pasan a Triana,
porque da más gusto
la puente del agua (231).
En ellos un día
vió una hermosa dama, —
mi hermana hasta entonces,
no después mi hermana.
Pero ¿quién dijera,
aunque en secas tablas,
que el agua de un río
tal fuego engendrara (232)?
Parecióle bien,
díjole su casa,
viéronse mil veces;
que hay noche y ventanas.
Palabras de amantes
mucho viento gastan;
pásalas amor
por moneda falsa;
y como es de noche,

(229) Ici, Lope idéalise et ce sacrifice de l'amour à l'amitié — dont il y a un autre exemple dans une de ses « *comedias* » antérieures (1615) : « *Los Ramilletes de Madrid* », acte II, scène IX — ne doit sans doute pas être regardé comme un trait de mœurs espagnoles coutumières.

(230) On notera ces deux « *relaciones* » en « *verso de redondilla menor* », c'est-à-dire en vers de « *romance* » de six syllabes.

(231) C'était une barque qui transportait, de Séville au faubourg de Triana, ceux qui ne voulaient pas utiliser le pont sur le Guadalquivir.

(232) Ces figures d'un goût douteux passaient alors pour du bel esprit et ce serait le cas de dire, avec le valet de « *El arenal de Sevilla* » (acte I, scène III) :

¡Calla, que dentro del río
no puede quemar el fuego!

y mujeres que aman
se ciegan con ellas,
fácilmente pasan.
Dióla de ser suyo;
metióle una esclava,
basta que te diga
entre negra y blanca (233).
Estuvo en sus brazos
en tanto que el alba
en los de su esposo
dulcemente estaba.
Pero apenas hizo
sobre azul y nácar
a sus hebras de oro
peinador de plata,
cuando salió de ellos,
y con alma ingrata
se volvió a Toledo.
¡Qué famosa hazaña!
Riñeron un día
la esclava y mi hermana:
mujeres reñidas
publican las faltas.
Supe todo el caso:
salgo de mi casa
con el nombre sólo,
a vengar mi infamia;
porque aqueste hidalgo
en Toledo amaba
a cierta Lisena:
llamóle con cartas.
Llegaba al castillo
que entre peñas pardas
en el Tajo mira
sus almenas altas,
cuando veo dos hombres
con desnudas armas:
bajo de la mula,
y cuando llegaba
para meter paz,
metióle la espada,

(233) L'esclavage, comme on l'a dit *note* 56, subsistait encore en Espagne à cette époque. C'étaient des noirs ou des mulâtres, des deux sexes, dont se servaient les gentilshommes et qu'on trouve plus d'une fois jouant un rôle équivoque dans les «*comedias*»: voir, par exemple, de Lope, «*La Esclava de su galán*», pièce d'ailleurs invraisemblable et la nouvelle de Cervantès: «*El celoso Extremeño*». Sur l'esclavage à Séville, précisément, on lira avec fruit: «*Cosas nuevas y viejas*», de D. Manuel Chaves (Sevilla, 1904), p. 36-41.

ya tú sabes quién,
al que yo buscaba;
porque este don Pedro
fué el dueño, Leonarda,
de la hazaña injusta
que infamó a Casandra.
Pero quiso Dios,
porque yo trataba
de darle la muerte,
aunque a justa causa,
que pagase, preso,
lo que imaginaba;
porque en Dios son obras
intenciones malas.
Sacóme don Luis
con nobleza tanta,
que su obligación
me escribió en el alma.
Dice que te diga,
viéndome en tu casa,
que le quieras bien;
la respuesta aguarda.
Quiérele, mis ojos,
y mátame airada:
cumpliremos todos
lo que el tiempo manda:
don Luis con decirme
las obras pasadas
que en tu posesión
ponga su esperanza (234);
tú con escucharme
tan necia embajada;
y yo con partirme
y dejarte el alma.

LEONARDA. Tente, ingrato, escucha (235).
Un instante espera;
que un rayo que mata
aun aliento deja.
No hay veneno fuerte
que no se detenga
de la boca al pecho
en tanto que llega.
Pues, rayo y veneno,
detente siquiera

(234) « *DonLuis, par ce qu'il a fait pour moi, m'engage à lui faire espérer qu'il te possédera...* ».

(235) On retrouvera, dans le discours de Leonarda, comme un lointain souvenir de celui de Didon à Enée, au chant IV de l'*Enéide*. Mais l'âge de Leonarda ne doit

desde tus palabras
hasta mi inocencia (236).
Yo ni fuí a Sevilla,
ni pasé la senda
que entre dos ciudades
hace dos riberas (237).
Barcos de Triana
jamás se me acuerda
que a mis pies mostrasen
entrambas arenas.
Ni he visto a tu hermana
en balcón ni reja,
ni engañé su gusto
con palabras tiernas.
Si te dije amores,
los míos no tengan
el fin que deseo,
si tú lo deseas.
Si a matar veniste,
por cobrar tu deuda
a don Pedro ingrato,
bien pagada queda.
Yo, que de ti estaba
sesenta y dos leguas,
¿qué culpa he tenido
que a matarle vengas?
Y si te prendieron
al punto que llegas
por lo que otro hizo
y tú hacer quisieras,
¿díjete yo entonces
que entre aquellas peñas
dejases tu mula
para paz tan necia?
Y si Dios castiga,
como si obras fueran,
intenciones malas,
porque las penetra,
¿quieres tú que a Dios
la mano detenga
que a espantar coronas
envía cometas (238)?

pas être oublié, dans cette comparaison, ni l'énergique explication qu'elle va avoir avec Don Luis (vers 2703-2759).

(236) « *Attends au moins le temps nécessaire pour, après tes paroles, que je te prouve mon innocence...* ».

(237) Allusion au Guadalquivir, « *senda de plata* », selon une expression poétique alors d'un usage courant.

(238) Il serait oiseux de rappeler la superstition qui s'attachait à la venue des

Tu prisión, ingrato,
no sin causa era;
que matar las almas
bien merece pena.
Pero estando preso,
hacerme tu presa,
regalar tu cárcel,
visitarte en ella,
darte lo que sabes,
joyas y cadenas,
engañar las partes
porque no lo fueran (239),
¿merece que agora
con achaques vengas
para no cumplir
tan justas promesas?
Con ajeno amor
escaparte piensas;
que no tiene culpa
don Luis de Ribera.
Las obligaciones
de pagar te precias;
no pagues las mías,
paga las ajenas.
Don Luis por el duque
te ha sacado de ella,
hablando a su padre,
que no es cosa nueva.
Yo por ti, don Juan,
te dí plata y prendas,
que son pies y manos
de las diligencias.
Entre tus papeles
(¡nunca yo los viera!)
ví los de una dama
que te escribe tierna.
Ésta vas a ver,
por ésta me dejas;
que la adoras, falso,
los papeles muestran.

comètes et que devait victorieusement combattre Pierre Bayle, précurseur de nos Encyclopédistes. Shakespeare n'a-t-il pas dit, lui aussi (« *Julius Cæsar* », Acte II, scène II) :

When beggars die, there are no comets seen;
The heavens themselves blaze forth the death of princes?

Cf. en outre « *El maestro de danzar* », « *comedia* » de Lope, acte II, scène XIV, pièce qui contient en outre d'amusantes choses sur les leçons de danse à cette époque.

(239) « *Tromper les adversaires, afin qu'ils ne le soient plus...* ».

Si tanto la amabas,
más nobleza fuera
no haberme engañado,
y estimarla a ella.
Dejar regalarte
no fuera bajeza,
y es llevarme el alma
traición manifiesta.
¡Plega a Dios, ingrato,
que nunca la veas,
o la veas casada,
si llegas a verla!
Sin saber a quién,
te amaba contenta (240);
pero no te amara,
si yo lo supiera.
Irás muy glorioso;
dirásle que queda
una toledana
por ti solo muerta;
mas cuando se ría,
dile, si te acuerdas,
que si fué dichosa,
debe de ser fea (241).

ESCENA VIII

Sale Limón, *de camino.*

LIMÓN. ¿Habémonos de partir?
DON JUAN. ¿Está todo aparejado?
LIMÓN. Ya está.
DON JUAN. Yo soy desdichado.
Pues partamos a morir.
Adiós, hermosa Leonarda.

(240) On remarquera ces allusions au titre de la pièce, répété plus littéralement, selon la coutume, à la fin de la « *comedia* ».

(241) « *La ventura de la fea* » : tel est le titre d'une « *comedia* » qui a été attribuée parfois à Lope. Celui-ci semblait croire, en tout cas, qu'une chance particulière s'attachait aux laides :

Tú no tienes más, Finea,
que hidalguía y hermosura,
que nacieron sin ventura
y con ventura en la fea.

(« *Los Hidalgos del Aldea* », I.)

LEONARDA. ¡Hay tal crueldad!

DON JUAN. En mis ojos
vengó el amor tus enojos.

(*Vase don Juan.*)

LEONARDA. ¡Espera, villano, aguarda!

ESCENA IX

LIMÓN. Fuése; que no puede más.
Llorando va.

LEONARDA. Y tú, traidor,
por sombra de tu señor,
que lamentándote estás,
sigue el sol, vete tras él,
pues se puso para mí.

LIMÓN. Señora, con él nací,
y así me pongo con él.
Sabe Dios si me ha pesado
que don Luis diese ocasión
a la negra obligación
que en blanco nos ha dejado (242).
A Madrid vamos : advierte
en qué te puedo servir

LEONARDA. Sólo en dejarme morir,
pues eres mi media muerte.

ESCENA X

Sale INÉS.

INÉS. Tu señor te está llamando,
y tú muy despacio aquí.

LIMÓN. ¿Quiere ya partise?

INÉS. Sí.

LIMÓN. ¿No me lo dices llorando?

INÉS. Soy dura de ojos.

LIMÓN. Adiós.

INÉS. ¿Así te vas?

LIMÓN: Pues ¿qué quieres?
Soy duro de lengua.

(242) « *Dejar en blanco* » = « *planter là quelqu'un*

INÉS. ¿ Infieres
que el apartarnos los dos
con aquesta brevedad
nace de mi poco amor?

LIMÓN. Inés, hablando en rigor,
yo te tengo voluntad.
Vase don Juan : ¿qué he de hacer?

INÉS. ¡A buen desierto ! a Madrid.

LIMÓN. Ten más lástima.

INÉS. Decid
que os vais los dos a perder.

LIMÓN. Bien segura quedarás.
No hay una mujer en él (243).
Adiós.

INÉS. Partida cruel.

LIMÓN. ¿Lágrimas?

INÉS. No puedo más.
¿Qué me enviarás de Madrid ?

LIMÓN. Un coche. (*Vase*) (244).

ESCENA XI

INÉS ¿Y pues? ¡Ah, señora!
¿Qué habemos de hacer agora?

LEONARDA. Pensamientos, advertid (245)
que la vida me quitáis,
y que no os acabaréis;
que en el alma viviréis,
pues dentro en el alma estáis.
¡Ay, Inés ! Yo soy perdida,
yo soy muerta.

INÉS. Ten prudencia.

LEONARDA. Es tan injusta la ausencia,
que me ha de acortar la vida.
Don Luis fué causa, esto es cierto;
él a quien es corresponde (246).

(243) « *No hay una...* » compte, en vers, pour trois syllabes : *cf.* vers 2704 : « *No hay aquí...* » et vers 2782 : «... *no hay quien...* ».

(244) Un carrosse! Quel rêve plus doux pour une soubrette?

(245) Les apostrophes aux abstractions morales, — pensées, sentiments, *etc.* — sont fréquentes dans la « *comedia* » espagnole.

(246) La classe sociale d'un personnage décide coutumièrement de sa conduite un hidalgo ne peut agir qu'en hidalgo, un vilain, en vilain, *etc.* Cette psychologie conventionnelle de la « *comedia* » facilitait, évidemment, la création de types dramatiques, mais engendrait aussi la monotonie, le cliché,

ESCENA XII

Entra LISENA.

LISENA. Pues, Leonarda, ¿qué responde
don Juan a mi casamiento?
LEONARDA. Que para verle partir
te pongas a la ventana;
que estará en Madrid mañana,
y le podrás escribir
tu pensamiento, y la traza
con que os habéis de casar.
LISENA. ¿Que se fué?
LEONARDA. Por no esperar
cierto mal que le amenaza.
LISENA. Pésame que se haya ido
sin abrazarme siquiera.
¿No ha de volver?
LEONARDA. No se fuera
sin habérmelo advertido.
LISENA. Mal hiciste en no avisarme.
¿Dijo dónde ha de posar?
LEONARDA. Ya no tengo que esperar
sino es en desesperarme (247).

ESCENA XIII

Entran DON LUIS *y* DIONÍS.

DON LUIS. Pregunta si está don Juan
en casa.
DIONÍS. Aquí está Leonarda.
DON LUIS. Ventura he tenido. Aguarda.
DIONÍS. Llega; que solas están.
DON LUIS. A ver a don Juan venía;
que después de la prisión
no le he visto, y es razón,
amistad y cortesía (248);

(247) L'antithèse entre « *esperar* » et « *desesperar* » — reprise, dans le *Misanthrope* (I, 1), par Molière : « *Belle Philis, on désespère, etc.* » — est banale dans la littérature espagnole et jusqu'à l'époque contemporaine. Dans le « *Burlador de Sevilla* », les musiciens chantent (II, XIII) :

« *El que un bien gozar espera,*
cuando espera, desespera... ».

(248) « *Affaire d'amitié et de politesse...* »

y sucedióme tan bien,
señora, que os hallo aquí.
LEONARDA. Halláisme fuera de mí.
INÉS. *(Ap. a su ama)* Loca estás. Habla más bien.
LEONARDA. Lisena, danos lugar :
que tengo que hablar un poco
al señor don Luis.
DON LUIS. *(Ap.)* No es loco
mi amor, pues me quiere hablar.
LISENA. *(Ap. a Leonarda)* Procura hacer diligencia
para saber dónde posa
don Juan : que es terrible cosa
sin cartas sufrir ausencia.
(Vase Lisena.)
LEONARDA. Yo lo haré : vete con Dios.
DON LUIS. *(Ap.)* Leonarda muere por mí ;
vencí su desdén, vencí.

ESCENA XIV

DON LUIS. Ya estamos solos los dos.
LEONARDA. ¿Podré hablaros ?
DON LUIS. No hay aquí
de quien os podáis guardar (249).
LEONARDA. ¿Puédese un hombre quejar,
si nunca le amaron?
DON LUIS. Sí.
LEONARDA. ¿De qué?
DON LUIS. De no haberle amado.
LEONARDA. Y si otro quería bien,
¿no era más justo el desdén
que no el traerle engañado?
DON LUIS. Sin duda.
LEONARDA. Pues si yo quiero
un caballero, señor,
¿cómo he de teneros amor?
DON LUIS. Si merece el caballero
querido mas que el dejado,
ninguna culpa os darán.
LEONARDA. Yo quiero bien a don Juan.
DON LUIS. Bien os habeis disculpado.
LEONARDA. No os parezca libertad :
que ya está fuera de aquí
por vuestra causa.

(249) « *Il n'y a, ici, personne de qui vous puissiez vous méfier...* ».

DON LUIS. ¿Por mí?
LEONARDA. Por guardar a la amistad
el decoro que es razón,
hoy a Madrid se ha partido;
que obligado, no ha querido
ofender la obligación.
Con todo encarecimiento
me ha pedido que os amase,
que sirviese y que mirase
vuestro gran merecimiento.
Llorando al fin se partió,
por no estorbar vuestro gusto,
diciendo que era más justo
que de él me olvidase yo;
y que no pudiendo ser
estando siempre presente,
me daba lugar ausente;
qui piensa que soy mujer.
Y aunque es verdad que lo soy,
no soy de las que en ausencia
se mudan; que no en presencia
con menos firmeza estoy.
Yo le quiero, y es de suerte,
que no le podré olvidar
por mudanza de lugar,
aunque me mude la muerte.
Y creedme que quisiera
quereros, que merecéis
que os quieran; pero bien veis
que libre mudanza fuera.
Si en vos no hubiera valor,
Ribera ilustre y Guzmán,
por mandármelo don Juan
os tuviera eterno amor.
Y véngome a resolver:
pues no es justo deteneros,
que es imposible quereros
ni dejarle de querer.
(*Vase Leonarda.*)

ESCENA XV (250)

DON LUIS. ¡Hay tal resolución!
DIONÍS. Bien comedida
te ha declarado aquí su pensamiento.

(250) Notez cette octave en vers hendécasyllabiques, dont on ne voit guère la raison ici, si ce n'est pour introduire de la variété dans le rythme du dialogue.

DON LUIS. Si me hablara don Juan en su partida (251),
yo le excusara el justo atrevimiento.
Pero en una esperanza tan perdida,
¿qué aguardo ya? ¿Qué espero ni qué intento?
Iré a Madrid: hoy tengo de alcanzalle.
DIONÍS. Señor, ¿qué dices?
DON LUIS. Que quien sirve, calle.

(Vanse los dos.)

ESCENA XVI

Salen DON JUAN *y* LIMÓN, *de camino.*

DON JUAN. El seso vengo perdiendo.
LIMÓN. Nunca otra cosa se pierda.
DON JUAN. Pues ¿qué mayor puede ser?
LIMÓN. Fácilmente se consuela
quien pierde lo que no tiene.
DON JUAN. Lo que no tengo ¿qué fuera?
¡Ay, mi querida Leonarda!
LIMÓN. ¡Ay, mi Inés!
DON JUAN. ¿No se te acuerda
de aquellos hermosos ojos
y aquella boca de perlas?
LIMÓN. ¿Dónde habrá estado esta mula?
¿Dónde la tuvieron presa,
mientras los dos estuvimos,
que viene tan mal impuesta,
que no hay quien en ella suba?
Sin duda fué cabestrera:
que anda hacia atrás (252).
DON JUAN. ¡Qué locuras!
LIMÓN. No le ha tocado la espuela,
cuando al un lado y al otro
hace extremadas floretas.
Pues si porfío, ¡mal año!
Cabriolas se le sueltan,
que entre el colisco y la silla

(251) « *Hablar en* » = « *hablar de* ».

(252) Les mules habituées à être conduites au licou (*cabestro*) allaient si lentement qu'au lieu d'avancer, elles semblaient reculer. D'autre part, n'étant pas accoutumées à l'éperon, elles se comportaient comme s'amuse à le détailler Limon, pour la grande joie des auditoires populaires, que ce genre de plaisanteries faciles et bien du cru divertissait infailliblement.

siempre hay cabe de paleta (253).

DON JUAN. ¡Quién llevara tus discursos
de aquí a Madrid!

LIMÓN. O está enferma
de tolanos, o ha sentido
de la posada la ausencia.
Viene tan contemplativa,
que o la tuvo algún poeta,
o algún astrólogo de éstos
que llaman a las estrellas
caballos, peces, carneros,
toros, vacas, monas, perras;
y luego dicen que habrá
poco pan, muchas lentejas,
romadizo, mal de madre,
cámaras, dolor de muelas,
casamientos, guerras, muertes,
como si esto no lo hubiera
desde que Dios hizo el mundo.

DON JUAN. ¿En qué esfera, en qué planeta
pusiera la atrología
a Leonarda, si la viera
con tan divina hermosura
y con tan discreta lengua?

LIMÓN. En la esfera del amor;
pero no; que él la pusiera (254)
lejos de Madrid.

DON JUAN. ¿Por qué?

LIMÓN. No hay amor en Madrid; reina
en Madrid sólo interés,
novedad, galas, veletas,
comodidad, ¡qué sé yo!

DON JUAN. Bueno voy de esa manera
a despicarme a Madrid.

LIMÓN. Los que antes galanes eran
llevan de noche las caras
en celadas de bayetas
como capillas de frailes;
que el sereno es bien que teman;
y no temen su salud

(253) Entre la selle et le postérieur (« *colisco* », mot dérivé de « *colo* », avec une allusion à « *culo* ») du cavalier, il y avait toujours assez de place pour de désagréables chocs (« *cabe de paleta* », expression empruntée au « croquet » de l'époque, dit : « *juego de la argolla* »).

(254) « *Él* », c'est l'astrologue, dont l'idée est impliquée dans « *la astrología* » du vers 2810.

tantas mujeres sin ella (255).
DON JUAN. ¿Quién llega?
LIMÓN. No sé, por Dios.
Luego que te vió se apea.

ESCENA XVII

Salen DON LUIS *y* DIONÍS, *de camino.*

DON LUIS. ¿Es don Juan?
DON JUAN. Señor, ¿qué es esto?
DON LUIS. Correr la posta a buscar
un ingrato, y en lugar
a satisfacción dispuesto.
DON JUAN. Fué forzoso salir presto;
no me pude despedir.
DON LUIS. Quien así se puede ir
no diga que tiene amor.
DON JUAN. Quise excusar el dolor
entre el quedar y el partir.
DON LUIS. No hay disculpa.
DON JUAN. ¿No es disculpa
querer guardar el respeto
a la amistad?
DON LUIS. A un discreto
más la ingratitud le culpa.
DON JUAN. El ser noble me disculpa.
DON LUIS. No es nobleza el no creer
que otro la pueda tener,
si el amigo se declara;
que es traición volver la cara
a quien no quiere ofender.
DON JUAN. Yo con temor la volví.
DON LUIS. Hombre que tiene temor
a su amigo, ya es traidor.
DON JUAN. Mas por no lo ser me fuí.
DON LUIS. Quien ha pensado de mí
que, sabiéndolo, no hiciera
lo que debo y ser Ribera,
claro está que me agravió,
pues ser más noble pensó;
porque si no, no se fuera.
Quien piensa mal del valor

(255) Les allusions au climat meurtrier de Madrid — « *el país de las pulmonías* » — se résument bien dans le fameux proverbe : « *En Madrid, el aire es tan sutil, que mata a un hombre y no apaga un candil* ». Quant à la licence des mœurs de la Corte à cette époque, renvoyons une fois encore au t. II de « *España vista por los extranjeros* ».

de su amigo, es enemigo;
que el amigo, de su amigo
siempre piensa lo mejor.
Creer es tener amor;
no creer, tener recelo;
para amigo de buen celo,
fe y obras son menester (256);
que por obras y creer
nos da cuanto tiene el cielo.
  Sin probarme, no permito
que os intentéis ausentar,
porque es querer castigar
antes de hacer el delito.
Yo a mi valor me remito;
que declarados los dos,
lo que hiciera sabe Dios;
pero en iros, presumí
que no hiciérades por mí
lo que yo hiciera por vos.
  Obligar teniendo en menos,
no es amor : es presunción;
el tener satisfacción,
es de pechos de honra llenos.
Quien juzga mal los ajenos
no diga que hace amistad.
Volvamos a la ciudad;
que preso quiero llevaros,
y donde os prendí mostraros
lo que puede mi lealtad.

DON JUAN. Ribera ilustre, por quien
tiene España honor igual,
¿para qué tratáis tan mal
a quien os quiere tan bien?
Porque mejor el desdén
de una mujer se ablandase,
quiso amor que me ausentase,
y no por imaginar
que Alejandro supo dar
lo que un Ribera negase (257);

(256) On songera naturellement ici au vers fameux de Racine, dans « *Athalie* », sur « *la foi qui n'agit point* » et qui n'est qu'une foi morte, n'étant pas « *sincère* ».

(257) Allusion — reprise au vers 3041 — au geste d'Alexandre, cédant Campaspe, qu'il aimait, au peintre Apelle, qui en en faisant le portrait, en était devenu amoureux (Pline, *Nat. Hist.*, XXXV, 10). Lope a consacré à cet épisode sa « *comedia* » de 1622 : « *Las grandezas de Alejandro* » et Calderón a repris le thème, en le traitant d'une façon absurde — la pièce, écrite à l'occasion de la naissance de l'Infant Felipe Próspero, n'est qu'une plate adulation de son père, Philippe IV —, dans : « *Darlo todo y no dar nada* ».

antes seguro de quien
tiene tan alto valor,
no quise ser el pintor
por no quitaros el bien;
y porque ausente también
diera a Leonarda lugar
para que os pudiera amar,
lo que presente no hiciera;
que, puesto que sois Ribera,
no lo fuisteis de aquel mar (258).
No pensé que fuera culpa
dejaros mi posesión,
porque con buena intención
tienen los yerros disculpa.
Si daros lugar me culpa,
advertid que es gran castigo
decir que sois mi enemigo;
porque no es justo querer,
por daros una mujer,
quitarme el mayor amigo.

DON LUIS. Gusto que disculpa os den
los intentos que tuvisteis:
como la esperanza fuisteis,
que mata por hacer bien.
Yo no quiero que me den
lo que me pueden pedir.

DON JUAN. No sé qué decir; sufrir
será fuerza.

DON LUIS. Puede ser
que quien no ha dejado hacer,
aun no tenga que decir.

DON JUAN. Corrido, señor, estoy.
¿A mi amor dais este pago?

DON LUIS. Por esta cruz de Santiago,
que habéis de saber quien soy.
Venid preso.

DON JUAN. Preso voy.

LIMÓN. ¿Presos vamos?

DON JUAN. ¡No lo ves?
Ni aun sé lo que hará después.

LIMÓN. Yo me huelgo...

(258) Jeu de mots sur « *amar* » et « *mar* », par l'intermédiaire du patronymique de Don Luis. On retrouve de tels enfantillages dans Tirso de Molina, « *Burlador de Sevilla* », I, 599-600, « *Escarmiento para el cuerdo* », II, 10, « *Venganza de Tamar* », II, 6. Il n'y a, en effet, entre « *amar* » et « *mar* » que la différence d'une lettre et cela suffit pour déchaîner la faconde de ces poètes, plus ngénieux que profonds, du « *siglo de oro* » espagnol.

DON JUAN. (*Ap. a Limón*) Disimula.
LIMÓN. (*Ap.*) Por vengarme de la mula
y volver a ver a Inés.

(*Vanse.*)

ESCENA XVIII

Salen DON FERNANDO, LEONARDA *y* LISENA.

DON FERNANDO. Irse don Juan sin hablarme
no fué sin causa.
LEONARDA. Yo creo
que le han obligado cartas
de Madrid; que tiene un pleito.
DON FERNANDO. ¿Qué cartas o pleitos pueden
dar tal prisa a un hombre cuerdo
para ser huésped ingrato?
LISENA. No era cuerdo, sino necio,
hombre que sin despedirse,
ni dar cuenta por lo menos
de su partida a su amigo,
se fué con tanto desprecio.
LEONARDA. Hablas, Lisena, picada.
LISENA. ¡Yo! ¿de qué?
LEONARDA. (*A Lisena*) Basta. Yo creo
que si te amara don Juan,
le alabaras de discreto.
DON FERNANDO. En tus razones, Leonarda,
que tienen algo de celos,
y en irse don Juan sin verme,
que entre amigos fué mal hecho,
clara veo la ocasión,
aunque la ocasión no entiendo;
que los pleitos de Madrid...
LEONARDA. ¿Qué sospechas?
DON FERNANDO. ¿Qué sospecho?
Que tu disgusto no ha sido
sin causa.
LEONARDA. ¿Qué culpa tengo
de haber estimado un hombre
a quien, tan poco discreto,
me hiciste escribir papeles?
DON FERNANDO. Papeles, y no requiebros.

LEONARDA. Fernando, si se dan cartas
dos personas, está cierto
que han de jugar.
DON FERNANDO. ¿Cómo qué?
LEONARDA. Yo hablo, con presupuesto (259),
de unos amores honrados;
que sólo se entiende el juego
para tirar voluntades
al resto del casamiento (260).
No creas que a dos papeles
hay mujer ni hombre tan cuerdo
que no pasen a las veras
desde las burlas.
DON FERNANDO. Bien creo
que tuve culpa: engañéme
en alabarle.
LEONARDA. Está cierto,
Fernando, que quien alaba
es disfrazado tercero (261).
LISENA. Y ¿tú tratabas amores
con don Juan, y en este tiempo
mi casamiento tratabas?
¡Buena amistad!
DON FERNANDO. ¿Cómo es eso?
LISENA. No es nada, ya se pasó.
DON FERNANDO. Tan agraviado me veo,
que no sé de quién quejarme;
pues si a mi hermana me vuelvo,
dice que quiere a don Juan,
y que yo la culpa tengo;
y si a Lisena, del mismo
a Leonarda pide celos.
Mal me va de honor y amor.
LISENA. Fernando, muerto don Pedro,
pensé casarme.
DON FERNANDO. Lo mismo
puedes hacer, don Juan muerto.
LISENA. ¡Muerto don Juan!
DON FERNANDO. Si está ausente,
¿qué tiene más (262)?

(259) « *Con presupuesto* » = « *por supuesto* » (*cela va de soi*).

(260) « *Resto* » est ici employé comme terme de certains jeux de cartes, dits : « jeux de renvi » (« *juegos de envite* »), où il indique la « mise », l' « enjeu » d'où l'expression : « *envidar el resto* » (*jouer son va-tout*), qui s'applique si parfaitement à l'aventure de Leonarda.

(261) Voyez la *note* 224.

(262) « *¿Qué tiene más?* » = « *¿qué más da?* » (*quelle différence y a-t-il?*).

ESCENA XIX

Salen DON JUAN, DON LUIS, LIMÓN *y* DIONÍS.

DON LUIS. (*Dentro*) Entrad dentro.
DON JUAN. (*Dentro*) ¿ Aquí me traes, señor ?
INÉS. Don Luis y don Juan.
DON FERNANDO. ¿ Qué es esto?
DON LUIS. Leonarda, aquí te quejaste
de mi amor, que siendo honesto,
pidió a don Juan obligase
a menos desdén tu pecho,
y que por esta ocasión
salió de Toledo huyendo,
por dejarme libre el campo,
o por ventura de celos.
A los tres ha sido ingrato :
A Fernando, pues ha hecho
agravio a un huésped tan noble;
a mí, pues pudo, diciendo
que te amaba, imaginar
que cediera mi derecho
en quien tú amabas; y a ti,
pues pagó con tal desprecio
lo que te debe. Yo, airado,
partí de Toledo, haciendo
juramento de volverle
a la prisión, que le he vuelto.
Y pues ya todos sabéis
que es prisión el casamiento
que sola la muerte rompe,
contigo le dejo preso.
Entre sus manos, don Juan,
haz pleito homenaje luego,
que tendrás cárcel segura;
y tú, de tenerle a tiempo
que, gozándoos muchos años,
fuere voluntad del cielo (263).
DON JUAN. Yo le hago en vuestras manos,
señor.... — y las vuestras beso.
LEONARDA. Por esta famosa hazaña
seréis Alejandro nuevo.
DON LUIS. Fernando, sé tú el alcaide.

(263) Traduisez : « *a tiempo que* » par : « *aussi longtemps que* ». Après « *tú* », suppléez : « *haz pleito homenaje* » (serment de fidélité du vassal à son suzerain) et faites rapporter le « *le* » du vers 3038 à « *pleito homenaje* ».

Estos dos presos te entrego.
DON FERNANDO. ¿Y si hay otros dos?
DON LUIS. También.
DON FERNANDO. ¿Quieres, Lisena?
LISENA. El deseo,
aunque burlado, agradece
la dicha de mereceros.
LIMÓN. Esperen; que hay otros dos;
que andan estos casamientos
a pares, como perdices.
DON LUIS. ¿Quién son?
LIMÓN. (*A Inés*) Di si quieres.
INÉS. Quiero.
LIMÓN. Más que nunca lo dijeras (264).
INÉS. ¿Y la mula?
LIMÓN. Con un necio
la casaremos también,
suplicando a los discretos...
DON LUIS. No lo digas, pues lo son;
que tan divinos ingenios
perdonarán nuestras faltas,
para que alegre fin demos
a *Amar sin saber a quién;*
que a quien servimos sabemos (265).

(264) « *Quand bien même tu ne l'aurais jamais dit* », (*je ne t'aurais pas moins prise pour femme)* ». « *Más que* » équivaut ici à : « *aunque* », « *por más que* », « *aún dado caso que* »... Comparez l'expression familière : « *más que me maten* » (*quand même on me tuerait*, [*cela ne me fera pas changer*]).

(265) Limón allait terminer la pièce par l'ordinaire compliment au public — le « *plaudite, cives* » des acteurs romains de Plaute et de Térence —, quand Don Luis l'interrompt, pour que l'éloge, mis sur ses lèvres, en acquière une valeur plus grande. On remarquera la coutume — voir *note* 240 — des dramaturges espagnols de répéter le titre de la pièce aux derniers vers, en réclamant l'indulgence de l'assistance pour leurs « *faltas* ». Cet usage, très général encore au XVIII[e] siècle, s'est continué jusqu'à l'époque contemporaine.

APPENDICE

LOPE DE VEGA CARPIO

Félix de Vega, bordador — murió en 1578 — y Francisca Fernández — murió en 1589 —, naturales del Valle de Carriedo en la Montaña de Santander, fueron los padres de Lope Félix de Vega Carpio, que nació en Madrid, en la Puerta de Guadalajara, el 25 de noviembre de 1562.

Sus biógrafos cuentan maravillas de la precoz inteligencia del poeta. A los once años, según él mismo dice, escribía comedias « de a cuatro actos y de a cuatro pliegos », con arreglo a la técnica de la época. Estudió gramática y retórica en el Colegio de la Compañía de Jesús, y pasó luego a la Universidad de Alcalá, aprendiendo a fondo la lengua latina y la italiana, poseyendo los principios de la griega y llegando a tener noticia de la francesa.

Fué uno de sus primeros protectores don Jerónimo Manrique, obispo de Ávila, « a quien agradó sumamente — dice Montalbán — con unas églogas que escribió en su nombre, y con la comedia de *La pastoral de Jacinto*, que fué la primera que hizo de tres jornadas, porque hasta entonces la comedia consistía sólo en un diálogo de cuatro personas, que no pasaba de tres pliegos ».

Poco menos precoces que las aficiones literarias, fueron las aventuras amorosas de Lope, que tanto, y con tan justo motivo, dieron que hablar a sus contemporáneos. A los diez y siete años de su edad, puso los ojos en *Marfisa*, sobrina de una parienta suya. Mas *Marfisa* contrajo luego matrimonio con un viejo rico, y, el mismo día de la boda, entabló Lope relaciones con *Dorotea*, o sea con Elena Velázquez Osorio, hija del « autor » de comedias Jerónimo Velázquez, casada desde 1576 con otro representante, Cristóbal Calderón (muerto en 1595). El propio Jerónimo Velázquez, a 29 de diciembre de 1587, formuló querella en Madrid contra Lope de Vega, a causa de que les había « echado unos libelos infamatorios en forma de sátiras, unas en latín y otras en romance..., en grande infamia suya e de los dichos sus hijos e mujeres ». Siguió sus trámites el proceso, y, en sentencia de revista, fué Lope condenado a ocho años de destierro de la Corte y cinco leguas de ella y a dos años de destierro del Reino (7 febrero 1588).

Pero a la sazón ya le ocupaban nuevos amores : los que mantenía con doña Isabel de Urbina (*Belisa*), a la que raptó, sufriendo por tal motivo otro proceso. En 10 de Mayo de 1588 se casó, por poder, con doña Isabel y pocos días después partió para embarcarse en la *Armada Invencible*, que zarpó de Lisboa el 29 de dicho

mes. No era ésta su primera expedición militar : ya en 1582 había asistido, a las órdenes de don Alvaro de Bazán, primer marqués de Santa Cruz, a la jornada de las Islas Terceras.

De vuelta de la fracasada expedición de 1588, Lope se estableció en Valencia, ejerciendo desde entonces poderoso influjo en los autores dramáticos regionales. De allí marchó a Alba de Tormes, donde comenzó a desempeñar el cargo de secretario del duque de Alba. Ed 1596 fué nuevamente procesado por « amancebamiento » con doña Antonia de Trillo. *Belisa* había muerto en 1595. Lope contrajo nuevo matrimonio, en 25 de abril de 1598, con doña Juana de Guardo, hija de Antonio de Guardo, abastecedor de las carnicerías, del pescado, y de la « sisa del tocino » en la Corte. Pero ya entonces mantenía Lope relaciones con la famosa actriz Micaela de Luján, de quien tuvo cuatro hijos y a la que celebró con el nombre de *Camila Lucinda*.

Continuos viajes a Toledo, a Sevilla y a otras partes, la composición de sus obras dramáticas, y la de algunos libros de poesía y de prosa, ocupan este período de la vida de Lope, el cual, además, abandonada la secretaría del duque de Alba, desempeñó, sucesivamente, las de los marqueses de Malpica y de Sarriá. En 1605 comenzó su privanza con don Luis Fernández de Córdoba y Aragón, después duque de Sessa, a quien sirvió de secretario y aún de tercero en aventuras amorosas.

En 13 de Agosto de 1613, falleció doña Juana de Guardo, la segunda esposa de Lope. Poco después, a principios de Marzo de 1614, se ordenaba de menores el poeta, el cual confiesa ingenuamente

que importaba
el ordenarme a la desorden mía.

Y el mismo año era ya « clérigo de Evangelio ».

Pero el « desorden » continuó. En 1616 marchó de nuevo a Valencia, en seguimiento de la actriz Lucía de Salcedo, de quien andaba enamorado. Inmediatamente después comenzaron sus relaciones con Marta de Nevares Santoyo (*Amarilis*), mujer de cierto negociante montañés, llamado Roque Hernández de Ayala. Tuvo Lope de estas relaciones dos hijas, la primera de las cuales, Antonia Clara, nació en 12 de Agosto de 1617. La correspondencia de Lope con el duque de Sessa, relativa a estos amores, publicada en 1876, pone bien en claro la invencible flaqueza del poeta. « Amor — dice en una de estas cartas — definido de los filósofos, es deseo de hermosura; y, de los que no lo somos, *es deleite añadido a la común naturaleza de los hombres* ».

Durante los siguientes años, continuó Lope dando pruebas de su portentosa actividad literaria. Al dedicar, en noviembre de 1619, su amenísima é ingeniosa comedia *El Alcalde Mayor,* al Dr. Cristóbal Núñez, *en la noble y admirable ciudad de México,* escribía : « La naturaleza que, como Vuesa Merced sabe, se contenta con

poco, anduvo tan piadosa conmigo, que con dos flores de un jardín, seis cuadros de pintura, y algunos libros, vivo sin envidia, sin deseo, sin temor y sin esperanza, vencedor de mi fortuna, desengañado de la grandeza, retirado en la misma confusión, alegre en la necesidad; y, si bien incierto del fin, no temeroso de que es tan cierto. Con esta filosofía camino por donde más me puedo apartar de la ignorancia, desviando las piedras de la calumnia y las trampas de la envidia ».

Pero no tardó en perturbarse su sosiego. Quedó doña María ciega en 1626, y, a los cuatro años, se le trastornó el juicio. Murió por fin, el 7 de Abril de 1632, poco después de haber recobrado la razón; y Lope lloró esta pérdida en las vibrantes y dolorosas estrofas de la égloga : *Amarilis :*

Estos donde teví tristes lugares,
aunque llenos de sombras y de flores,
ya riberas del Tajo, ya de Henares,
serán más ocasión de mis dolores :
mis deseos, morir; mis ojos, mares,
por la desdicha y la razón mayores;
y yo, en el centro de mi propio abismo,
el mayor enemigo de mí mismo.

Siguieron a este infortunio otros. En 1634, fallece Lope Félix, nacido en 1607, hijo de Lope y de Micaela de Luján. Aquel mismo año de 1634, huye Antonia Clara, la hija del poeta y de *Amarilis,* de la casa paterna en compañía de cierto galán cortesano, que abandonó a la joven después de seducirla. Todo esto atribuló, como era natural, el ánimo del gran vate, sumiéndole en incurable « melancolía ». Cayó enfermo a primeros de Agosto de 1635, muriendo el 27 del mismo. « Oyó — refiere el ya citado Montalbán — salmos divinos, letanías sagradas, oraciones devotas, avisos católicos, actos de esperanza, profesiones de fe, consuelos suaves y llantos amorosos, los ojos en el cielo, la boca en un crucifijo, y el alma en Dios ».

En el *Prólogo al Lector* de sus *Ocho comedias y ocho entremeses nuevos* (Madrid, 1615), Cervantes se expresaba así sobre Lope :

« Entró luego el Monstruo de la Naturaleza, el gran Lope de Vega, y alzóse con la monarquía cómica. Avasalló y puso debajo de su jurisdicción a todos los farsantes. Llenó el mundo de comedias propias, felices y bien razonadas, y tantas, que pasan de diez mil pliegos los que tiene escritos;... y si algunos, que hay muchos, han querido entrar a la parte y gloria de sus trabajos, todos juntos no llegan en lo que han escrito a la mitad de lo que él solo ».

He ahí, en efecto, lo que más admiraron en Lope de Vega sus contemporáneos : la « prodigiosa abundancia », el « fruto numeroso », el « fecundo raudal », la « copiosa vena », la « heroica pluma », la « ilustre ambición », las « proezas cómicas », el « in-

menso caudal », las « inundaciones de armonía », el « Océano de obras », el « espléndido natural », la « riqueza sin tasa », el « tesoro de elocuencia » del « escritor más numeroso de obras sin número ». Hojéense las piadosas páginas que su ya dos veces mentado discípulo y amigo Juan Pérez de Montalbán coleccionó en 1635 con el título de *Fama Póstuma a la Vida y Muerte del Doctor Frey Lope Félix de Vega Carpio* (Madrid, 1636) y allí se verán, repetidos hasta la saciedad, tales conceptos. El discípulo refiere hechos :

« El mismo Lope —dice— con ser tanta su modestia, dijo de sí en un papel impreso, *que salía toda su vida a cinco pliegos cada día*, que, multiplicados por su edad, hacen ciento y treinta y tres mil y ducientos y veinte y cinco pliegos[1], que aun no parece posible en el estudio de muchos hombres... Hacía una comedia en dos días, que aun trasladarla no es fácil en el escribano más suelto, y en Toledo hizo, en quince días continuados, quince jornadas, que hacen cinco comedias, y las leyó como las iba haciendo en una casa particular, donde estaba el Maestro Josef de Valdivielso, que fué testigo de vista de todo; y porque en esto se habla variamente, diré lo que yo supe, por experiencia. Hallóse en Madrid Roque de Figueroa, « autor » de comedias, tan falto dellas, que estaba el Corral de la Cruz cerrado, siendo por Carnestolendas, y fué tanta su diligencia, que Lope y yo nos juntamos para escribirle a toda prisa una, que fué la *Tercera Orden de San Francisco*, en que Arias representó la figura del santo con la mayor verdad que jamás se ha visto. Cupo a Lope la primera jornada, y a mí la segunda, que escribimos en dos días, y repartióse la tercera a ocho hojas cada uno, y, por hacer mal tiempo, me quedé aquella noche en su casa. Viendo pues que yo no podía igualarle en el acierto, quise intentarlo en la diligencia, y para conseguirlo me levanté a las dos de la mañana, y a las once acabé mi parte. Salí a buscarle, y halléle en el jardín, muy divertido con un naranjo que se le helaba; y preguntando cómo le había ido de versos, me respondió : *A las cinco, empecé a escribir, pero ya habrá una hora que acabé la jornada. Almorcé un torrezno; escribí una carta de cincuenta tercetos, y regué todo este jardín, que no me ha cansado poco*... Y, sacando los papeles, me leyó las ocho hojas y los tercetos — cosa que me admirara, si no conociera su abundantísimo natural, y el imperio que tenía en los consonantes ».

Pero ¿fué acaso ésta la mayor excelencia del « Fénix de los Ingenios »? Si lo fuese, no bastaría quizá para que le recordara la posteridad. Fecundísimos escritores hubo a centenares en la literatura española y contados son hoy los que tienen la paciencia de leer sus obras. Con ser pues aquella cualidad de Lope algo de veras sorprendente y que con justo título maravilla a la Huma-

(1) El pliego constaba de 4 hojas de papel en cuarto : véase a Morel-Fatio : « *La Comedia Espagnole du* XVII[e] *siècle* (2ª ed. corregida ; París, Champion, 1923), p. 42, *nota* 1.

nidad toda, otros elementos habrá en sus producciones, que merecen atención detenida y justificado respeto.

Dejó Lope al morir escritos : poemas — como *La Dragontea* (1598) el *Isidro* (1599), *La Hermosura de Angélica* (1602), la *Jerusalén conquistada* (1609), *Los Pastores de Belén* (1612), *Cuatro Soliloquios* (1612), *La Filomena* (1621), *La Circe* (1624), la *Corona Trágica* (1627) y el *Laurel de Apolo* (1630) ; poesías cortas — como las contenidas en las *Rimas* (1604), en el *Romancero Espiritual* (1619), en los *Triunfos Divinos* (1625), en las *Rimas humanas y divinas del Licenciado Tomé de Burguillos* (1634) y en otros lugares aún, como *La Arcadia* (1598), *El Peregrino en su Patria* (1604) y la *Dorotea* (1632); narraciones históricas — *v. gr.* el *Triunfo de la Fe en los Reinos del Japón* (1618) — y, *last but not least,* el inmenso caudal de sus obras dramáticas, que calculaba Montalbán en mil ochocientas comedias y más de cuatrocientos autos sacramentales. Hoy poseemos cuatrocientas sesenta y pico de las primeras y cuarenta y ocho de los últimos.

No ha disfrutado ningún escritor en vida de tan universal fama. « No hay — escribe Montalbán, testigo de mayor excepción — casa de hombre curioso que no tenga su retrato, o ya en papel, o ya en lámina, o ya en lienzo. Enseñábanle en Madrid a los forasteros, como en otras partes un templo, un palacio y un edificio. Íbanse los hombres tras él, cuando le topaban en la calle, y echábanle las mujeres bendiciones, cuando le vían desde las ventanas ». El maestro Gonzalo Correas, al formar su notable *Vocabulario de refranes y frases proverbiales y otras fórmulas comunes de la Lengua Castellana,* se creyó en el caso de recoger el dicho, entonces corriente : *Es de Lope*, añadiendo el célebre profesor de griego, hebreo y caldeo en Salamanca: *que se empleaba para decir que una cosa es buena.* « Lo dice — añade — el vulgo por las comedias de Lope de Vega, cuyo verso es más llano y fácil que de otros ».

Como en casi todos los hombres de aquellos tiempos, había en Lope una extraña mezcla de opuestos sentimientos, de cualidades diversas y a menudo contrarias que sorprenden y desconciertan al que no esté familiar con la literatura y las costumbres del siglo de oro español. Parecía ir su razón por un camino y su voluntad por otro. De la misma manera que su estado sacerdotal no le impide los amores con *Amarilis*, no le es su respeto a los preceptistas del drama — entre otros Aristóteles, a quien no conoce empero más que al través de modernos comentaristas, como Francesco Robortello (1516-1567) — obstáculo para adaptarse a los gustos del vulgo en sus comedias,

> *porque, como las paga el vulgo, es justo*
> *hablarle en necio para darle gusto* [1].

(1) « *Arte Nuevo de hacer comedias en este tiempo* », versos 47 y 48. Al final, observa agudamente Lope que « a veces lo que es contra lo justo, *por la misma razón deleit el gus* ».

En lo que siempre se mantuvo firme, teórica y prácticamente, fué en censurar los extravíos de la escuela culterana, cuyo retorcido lenguaje le parecía con razón abominable, a pesar de su respeto por Góngora. Iban sus preferencias hacia la manera poética de Garcilaso y Fernando de Herrera, estimando que las extravagancias de los cultos representaban un retroceso a los tiempos de Juan de Mena. En efecto — a lo menos en sus obras dramáticas, pues en las líricas, no se libra de una afectación erudita muy propia de los ingenios de su época — es por esencia natural y sencillo. Tieck, que fué con Grillparzer en los países germánicos uno de los primeros en reconocer el verdadero valor de Lope, ha tenido mucha razón en declarar que sus tres cualidades principales — que tanto faltan en Calderón — son *Natur, Wahrheit, Gegenständlichkeit.*

Por eso y por su menosprecio de las « reglas », es Lope un romántico, mientras los culteranos, más intelectuales que él si se quiere, son unos clásicos. Y si un gran naufragio histórico hiciera que se perdiesen las obras dramáticas de la mejor época de las letras españolas, bastaría con que se salvasen unas cuantas comedias de Lope para volver a encontrar en ellas, íntegra, la fórmula del drama nacional español. No juzga Lope la vida, como Shakespeare, sino que la vive y la expone en sus obras. Y, no siendo poeta de una sola nota, más difícil tarea es determinar su carácter que el de sus contemporáneos. Escribe de prisa y la consiguiente falta de meditación échase de ver en casi todas sus producciones. Pero ¡ cuánta variedad en ellas ! y ¡ cuántos ejemplos de admirables escenas ofrecen ! Por ser en general puro y castizo su lenguaje, sucede que a veces, remedando el estilo de sus coetáneos, pague tributo al culteranismo, por él aborrecido. Como había vivido mucho — es decir : muy intensamente —, éste su conocimiento de la vida hace que su teatro sea tan humano, si bien humano *en el sentido español de la época.* Hasta sus numerosos anacronismos se explican por su convicción de que, como dijo un día :

El mundo ha sido siempre de una suerte :
ni mejora de seso, ni de estado.
Quien mira lo pasado,
lo por venir advierte.

Bien sabía lo que representaba para la gloria futura de su patria su inmensa labor y nos place terminar este rápido esbozo de la vida y de las obras de Lope de Vega con una cita de su autobiográfica *Égloga a Claudio,* dirigida en 1631 a su amigo Claudio Conde :

Débenme a mí [las comedias] de su principio el arte,
si bien en los preceptos diferencio
rigores de Terencio,
y no negando parte
a los grandes ingenios (tres o cuatro)
que vieron las infancias del Teatro.
Pintar las iras del armado Aquiles,
guardar a los palacios el decoro,
iluminados de oro
y de lisonjas viles,
la furia del amante sin consejo,
la hermosa dama, el sentencioso viejo
y donde son, por ásperas montañas,
sayal y anjeo, telas y cambrayes,
y frágiles tarayes,
paredes de cabañas,
que, mejor que de pórfido linteles,
defienden rayos, jambas de laureles;
describir el villano al fuego atento,
cuando, con puntas de cristal, las tejas
detienen las ovejas,
o cuando mira exento
como de trigo y de maduras uvas
se colman trojes y rebosan cubas:
¿a quién se debe, Claudio? y ¿a quién tántas
de celos y amor definiciones?
¿a quién exclamaciones?
¿a quién figuras, cuantas
Retórica inventó? Que, en esta parte,
es hoy imitación lo que hizo el arte...

Es, pues, Lope la encarnación de la España de los Habsburgos y del siglo XVI y, como Shakespeare fundó el teatro inglés, ha sido el padre del drama español, interpretando cada uno el genio de su pueblo con sin igual excelencia y variedad, si bien el poeta español carece hartas veces de la nota universalmente humana del gran dramaturgo inglés[1].

1. A los que quieran conocer más de cerca la vida y las obras de Lope, recomendamos lean la obra inglesa del profesor Hugo-Albert Rennert: *The Life of Lope de Vega* (Glasgow, London, Philadelphia, 1904) o, mejor aún, su traducción castellana, corregida y aumentada, por el mismo y el profesor Américo Castro: *Vida de Lope de Vega* (Madrid, 1919).

TYPOGRAPHIE FIRMIN-DIDOT ET Cie. — MESNIL (EURE). 1929



